عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

الجزء الأول

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا

المركز القومي للترجمة

2596



عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

(الجزء الأول)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2596
- عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم: الجزء الأول
- جيف تود تيتون
- حسام الدين زكريا
- الطبعة الأولى 2018

هذه ترجمة كتاب:

Worlds of Music:
An Introduction to the Music of the World's Peoples- 5th Edition
By: Jeff Todd Titon et al.
ISBN 10: 0534595391/ ISBN 13: 9780534595395

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

(الجزء الأول)

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا

2018

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

تيتون، جيف تود

عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم جـ١ /

تحرير: جيف تود تيتون ، ترجمة: حسام الدين زكريا

ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٨

مج ١ ، ٤٠٤ ص ، ٢٤ سم

١ - الموسيقيون

٢- الموسيقى

(أ) العنوان ٩٢٧,٨

رقم الإيداع ٤١١٥ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 -977-718 - 643 -8

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

كلمة المترجم

للعلامة كورت زاكس Curt Sachs (١٨٨١- ١٩٥٩) رأى وجيه فى نشأة الموسيقى، فهو يرفض كل النظريات التى تنادى بأن الإنسان الأول توصل إلى الموسيقى بمحاكاة تغريد الطيور، أو أنه غنى ليدخل السرور على نفسه (وعلى قلب الجنس الآخر)، أو أنه اشتق الغناء من صيحات ممدودة للتنبيه أو النداء، أو عن طريق العمل الجماعى على إيقاع منتظم، ويرى أن هناك حقيقة لا بد من مواجهتها وهى أن على من يريد أن يعرف أصل الموسيقى ونشأتها الأولى أن يقرأها فى البقايا المتحجرة فى حياة البدائيين فى عصرنا هذا. والعلم الذى يبحث فى هذا المجال هو علم إثنولوجيا الموسيقى Ethno-musciology- وهو علم يجمع بين تاريخ الموسيقى وعلم الأنثروبولوجيا، ويختص دارسوه بالتسجيلات الصوتية وتحليلها، ثم تفسير ظواهر الموسيقى البدائية فى صورها وأنماطها المختلفة.



ومن هنا تأتى أهمية هذا الكتاب الذى شارك فيه تسعة موسيقولوجيين من رواد هذا العلم الحديث فى الولايات المتحدة، فهو يلقى الضوء على أنواع من الموسيقى حول العالم من واقع بحـوث ودراسـات ميدانيـة للتعريـف بالموسيقات الشعبية وجذورها فى مختلف المناطق وبين الشعوب والتجمعات العرقية.

وهذا النوع من العلوم أخذ خطوات حثيثة فى الأربعينيات، وقد أخـذ نطاقه يتسع فى السنوات الأخيرة فى الجامعات الأمريكية وأنشئت له أقـسام متخصصة. وبدأت أوربا هى الأخرى تنشط فى ذلك المجال. والموسيقولوجيا العرقية **Ethnomusicology** هى فرع من علم الموسيقولوجيا **Musicology** (وهو بدوره علم حديث نشأ فى القرن التاسع عشر) يختص بدراسة السمات الاجتماعية والثقافية للموسيقى الآلية والغنائية والراقصة فى سياقها المحلـى والعالمى. وقد صاغ المصطلح العلامة الإثنوموسيقولوجى الهولنـدى يـاب **Jaap** (ياكوب **Jakob**) كونست **kunst** (١٨٩١–١٩٦٠) وكـان أول مـن ارتاد موسيقى "الجاميلان **gamelan**" الإندونيسية (الفصل السابع من الكتاب) وأظهر أهميتها لتيار الموسيقى الحديثة العالمية. والآن اكتـسب المـصطلح مصداقية وأصبح بديلاً عن لفـظ الموسـيقولوجيا المقارنـة **comparative Musicology**.

والأصل اليونانى للفظ **εθvos Mouσikn** (**ethnos musike**) موسيقى الأمة. وقد أسماه جيف تود تيتون **Jeff Tod Titton** الأسـتاذ فـى جامعـة براون **Brown** والمحرر الرئيسى لهذا الكتاب "دراسة الشعوب التى تـصنع الموسيقى **The study of people making music**". ورغم أن المصطلح قـد

شاع على أساس أنه دراسة الموسيقات خارج نطاق الحضارة الغربية، فإن ذلك العلم يعنى أيضًا بدراسة الموسيقى الغربية من منظور سوسيولوجى أو أنثروبولوجى، وبالتالى فهو دراسة كل موسيقات العالم كظاهرة اجتماعية وثقافية. ومن ثم فقد اتسع نطاق البحث ليضم كل موسيقى تراثية انتقلت شفاهة وبدأت الدراسات التنظيرية فى الظهور منذ بدايات القرن العشرين، بعد أن تبلورت الحركات القومية فى الموسيقى، وكان الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد شهد مولد حركات قومية موسيقية فى الدول الأوربية كانت نتاجا للمد الرومانتيكى فى ألمانيا (وغيره منها)، ولـذا ظهـرت دول على خريطة الموسيقى العالمية لروسيا (جماعة الخمس الكبار **Five**: بوروديـن **Borodin**، موسورجسكى **Mussorgsky**، سيزاركيوى **Cesar cui**، بلاكيريف **Balakirev**، ريمسكى كورساكوف **Rimsky Korsakov**) وتشيكوسلوفاكيا (سميتانا **smetana**، ودفورجاك **Dvorgak**)، وفى إسبانيا (فيليب بيدريل **Philip pedrell**، جرانادوس **Granados**، ألبينيث **Abeniz**)، وسرعان ما تبعتها كل دول أوربا.

ومن الطريف أن كلمة فولكلور **Folklore** اصطلاح إنجليزى، ومع ذلك فقد بدأت حركة جمعه فى بريطانيا متأخرة نوعا ما؛ إذ أنشئت جمعية لفولكلور الموسيقى فى لندن عام ١٨٩٨، لكنها أخذت دفعة كبيرة فى القرن العشرين بفضل سيسيل شارب **Cecil sharp** وبدأت آثارها تنعكس على إبداع المؤلفين البريطانيين الشبان فى مطلع القرن، من أمثال فون ويليامز **Vaughan Williams**. أما المجر فقد قفزت فجأة لمكان الصدارة، فقد أصبحت كعبة للباحثين فى موسيقات الشعوب على مستوى العالم، كما احتلت

مكانًا مرموقا فى الإبداع الموسيقى المعاصر بفضل اثنين من أبنائها هما بيلا بارتوك **Bela Bartok** وسلطان كوداى **zultan kudaly**، واللذين أسمعا العالم صوت المجر القومى الحقيقى بمؤلفاتهما المستلهمة من الموسيقى الشعبية التى نقبا عنها وجمعاها من أعماق الريف.

ما من شك أن عقد أول مؤتمر للموسيقى العربية عام ١٩٣٢ بمشاركة موسيقيين عالميين كبيلا بارتوك، وباول هيندميث **Paul Hindemith** وعلماء موسيقولوجيا من أمثال كورت زاكس كان حدثا فريدا فى حد ذاته. فهو أول احتكاك رسمى بين موسيقانا وموسيقى الحضارة الغربية، وأول تناول علمى لموسيقانا فى العصر الحديث، كما يمكن اعتباره التاريخ الرسمى لبداية التنقيب العلمى عن تراثنا الموسيقى أو مولد علم الموسيقولوجيا العرقية المصرية، حيث انبثقت لجان من المؤتمر توصى بجمع التراث الموسيقى أسوة بما حدث فى الدول الأوربية.

ومن المعروف أن الموسيقى المصرية كانت قد بدأت منذ العقد الأول من القرن العشرين فى ترديد أصداء الحركة القومية والوطنية متزامنة مع الأدب والفنون التشكيلية، وهكذا تبلور المد القومى على يد سيد درويش، الذى استطاع بعبقريته إيقاظ الوعى العام فى إطار نغمى ابتعد عن الرتابة والتطريب، وقد أسفر ذلك كله فى تبلور حركة قومية مصرية حديثة توجتها ثورة ٢٣ يوليو بما قدمته من تغييرات جذرية عن جميع أوجه الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، وقد وجهت الثورة جهودا كبيرة للعناية بالفنون منذ البداية، فكان إنشاء الكونسرفتوار، ومركز دراسات الفنون الشعبية (١٩٥٨) دفعة كبيرة فى اتجاه صحوة الموسيقى القومية، وبدأ البحث عن التراث

بأساليبٌ علمية أكاديمية. وفى منتصف الستينيات كانت هناك أكاديمية للفنون تضم سبعة معاهد فنية (سينما ومسرح وباليه وكونسرفتوار ونقد فنى...إلخ) وبدأت الحياة الثقافية تنتعش بالخريجين فى جميع المجالات، ولم تبخل الدولة عليهم لصقل مواهبهم فأرسلت البعثات إلى روسيا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا والنمسا، ورصدت جوائز الدولة السنوية للمتفوقين، ومنح التفرغ لتوفير أجواء للإبداع، فكانت النتيجة تطورا فى جميع مناحى وأساليب الفن المختلفة. ولذا ظهرت الحركة القومية المصرية فى التأليف الموسيقى التى اعتمدت فى صيغها الموسيقية على الأنغام التراثية، وكان الجيل الأول من المؤلفين المصريين القوميين (يوسف جريس، أبو بكر خيرت، حسن رشيد) يحاولُ توثيق صلته بالتراث الموسيقى المصرى، ويسلم الراية للجيل الثانى الذى كان أسعد منه حظا (عزيز الشوان، جمال عبد الرحيم، على إسماعيل، رفعت جرانة). وقد تمكن جمال عبد الرحيم من خلال كونه أول أستاذ تأليف موسيقى مصرى فى الكونسرفتوار من إعداد الجيل الثالث الذى تحققت على يديه بوادر نهضة تصل بها موسيقانا فى صورة متطورة إلى الموسيقى العالمية. إلا أن الحقيقة التى لا غنى عن قولها هنا هى أن المادة الموسيقية فى مجملها لم تحظ بعد بدراسة دقيقة وشاملة تكشف عن كل خصائصها الفنية التى يمكن أن تصنف على أساسها تصنيفا فنيا، ويعزى ذلك إلى قلة عدد الدراسات الموسيقية الفلكلورية. ويرى معظم الباحثين(١) أن تصنيف الموسيقى الشعبية يسير بخطى بطيئة إن لم يكن يصطدم فى كثير من الأحيان

---

(١) د. محمد عمران – فى الموسيقى الشعبية المصرية – تأسيس نظرى وتطبيقات عملية – سلسلة الفنون – مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٦ – ص ٦١.

بندرة الدراسات الأكاديمية فى الموسيقى الشعبية، وغياب المصطلح الموسيقى الدال. ولذا ما زالت الموسيقولوجيا الإثنية تحبو فى مصر، ومن ثم تبرز أهمية هذا الكتاب الذى بين أيدينا فهو يتيح عرضا شيقا لموسيقات مناطق مختلفة من العالم من منطلق الموسيقى كثقافة، وقد ارتاد باحثوه أنواعًا موسيقية شعبية تضرب بجذورها فى التاريخ بدءا من شعوب النافاهو Navajos فى أمريكا، مرورا بشعوب أفريقيا، وموسيقى السود فى أمريكا الشمالية، ومناطق شرق وجنوب أوروبا، وصولاً إلى الهند، وآسيا (الصين وإندونيسيا) ولم ينس دول أمريكا اللاتينية بما لها من تراث موسيقى عريق. كما عرض للموسيقى العربية. وأهم ما جاء فى الكتاب هو دراساته الميدانية وتواصله المباشر مع خصائص الموسيقى وعقد المقارنات الدائمة مع موسيقى الحضارة الغربية، ثم إضافته لتسجيلات على أسطوانات مدمجة لإعطاء أمثلة حية لموسيقات الشعوب. وقد رأيت أن أضيف هوامش تفسيرية (نحو ٣٠٠ هامش) حتى تتحقق أكبر فائدة للقارئ العربى، فالكتاب رغم أنه قد يعنى الباحثين فى مجال الموسيقى العرقية وجامعى التراث الشعبى، فإنه يضم معلومات جديدة وشيقة لهاوى الموسيقى الجاد والمهتم. ولعله لبنة فى صرح موسيقى عربى يقوم على أساس علمى وبنيان متين من تراثنا الموسيقى الثرى.

حسام الدين زكريا

الإسكندرية – سبتمبر ٢٠١٠

تصدير

لماذا ندرس الموسيقى؟ هناك أسباب عديدة لذلك، لكن أعظمها أهمية قد يكون المتعة والاستيعاب. ولقد صممنا هذا الكتاب ومجموعة الأسطوانات المدمجة (فى حالة توفرها) كى تتيح للدراسين الاطلاع ودراسة الموسيقات حول العالم، وما من شروط سوى أذن فضولية، وعقل منفتح للبحث والتمحيص.

ويوفر كتاب "عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم" مرجعا دراسيا يتوجه فى إحكام إلى الطلبة الذين يحتاجون إلى مقدمة موثوق فيها ومرضية لموسيقات شعوب العالم. ويصدر الكتاب فى نسختين: هذه التى بين يديك، وهى الطبعة الخامسة والنسخة الكاملة، ونسخة أخرى موجزة، هى الآن فى طبعتها الثانية وتختلف الطبعة الخامسة كثيرا عن الطبعة الرابعة من عدة وجوه، أولا: وجود إرشادات استماع موقوتة ومتوافقة مع الأمثلة الموسيقية على مجموعة الأقراص المدمجة، تمت إضافتها إلى المدونات الموسيقية التى أجريت لها عمليات نقل وتجهيز **transcriptions** بمعرفتنا، مما يجعل المناقشات حول الصيغة والإنشاء الموسيقى فى متناول الطالب المبتدئ، والذى لا يقرأ الموسيقى المدونة، وأيضا من يجيدون قراءة المدونة الموسيقية. وثانيا: تمت إضافة فصلين جديدين يقدمان ثقافات موسيقية لأول مرة، الصين والعالم العربى. وثالثا: حل فصل جديد عن أوربا مكان فصل مناظر له فى الطبعة الرابعة. وقد تم نقل الفصل عن اليابان من الطبقة

الرابعة، بما فيه الاختيارات الموسيقية إلى موقع **worlds of music companion** على الشبكة الدولية، حيث سيكون متاحا للمعلمين والطلبة من مستخدمى الكتاب وعنوان الموقع: **academiccengage.com/music/titon/words** ، ورابعا، تمت إضافة الصور الفوتوغرافية فى معظم الفصول، لتصوير الأشخاص، والآلات الموسيقية، والأنشطة الأدائية، والأماكن والسياقات الموسيقية على نحو أكثر حيوية. وأخيرا تمت كتابة المصطلحات الرئيسية منضدة بحروف سميكة كى يسهل التعرف عليها، كما تمت الإشارة إليها فى الفهرس، وكما تم من قبل، أرفقنا دليلا للنطق ليسهل للقارئ قراءة المصطلحات الصعبة.

هذا وقد تم الاحتفاظ بكل السمات التى كانت جديدة فى الطبعة الرابعة، والفصل الأول يستعرض عناصر الموسيقى حول العالم، وفى ذلك الفصل تم استخدام أغانٍ وميلوديات شعبية لعمال البريد فى غانا وهم يختمون الطوابع مع أغنية طائر الدج **hermit thrush** كأمثلة توضيحية، حيث تطرح أسئلة عن كيفية التفرقة بين ما هو موسيقى وما ليس بموسيقى. واستخدام أفكار، وإيقاعات، وموازين موسيقية، وميلوديات، وهارمونيات من الحياة اليومية، يؤدى لشحذ مثل تلك المفاهيم الأولية، ويبين كيف أنها يمكن أن تساعد المرء على فهم مختلف الموسيقات التى يقدمها هذا الكتاب. وفى سياق إثنوموسيقولوجى، فإن تلك العناصر البدائية لا تشمل فقط العناصر المعتادة للنظام الموسيقى، بل أيضا الطرق الأساسية التى تتبع نحو مكانة الموسيقى فى الحياة البشرية. ولهذا السبب نقدم نموذج أداء يبين كيف تتواصل الموسيقى مع المجتمعات وتاريخها، كما نقدم أيضا نموذجًا لمكون أساسى

يشمل الصوت الموسيقى والإنشاء (البينة) إلى جانب عناصر أخرى للثقافة الموسيقية، بما تضمه من أفكار، وسلوكيات اجتماعية، ومادة ثقافية. وفى الطبعة الخامسة يشحذ الفصل الأول المناقشة حول مختلف العوالم الموسيقية بوصفها أنظمة إنسانية بيئية ومستديمة **ecological, sustainable** وهو موضوع تم إدخاله فى كثير من الفصول التالية. وأخيرا فقد أبقينا على خاصيتين لهما قدر كبير من الاحترام من الطبعة الرابعة. فتحتوى مجموعة الأسطوانات المدمجة على عرض لسلم الجاميلان **gamelan** من جاوة، وفيه إدماج الطبقات الأوركسترالية، بحيث تظهر كيف ترتبط الأجزاء التى تؤدى فيها المجموعة مع الكيان الموسيقى الكلى. كما أدخلنا أيضا نفس العرض الذى يستعرض المكونات الرئيسية لمجموعة الطبول التى تؤدى موسيقى الأجبيكور **Agbnekor**، ومثل تلك العروض تساعد الطلبة على فهم الطريقة التى تعمل بها تلك المجاميع المتشابكة.

لقد ازدادت مناهج الكلية والجامعة لدراسة موسيقى الشعوب حول العالم بصورة درامية فى السنوات الأخيرة. ومن السهل فهم أسباب ذلك. فالطلبة الذين يحبون الموسيقى لديهم الوعى أيضا بكل أنواع الموسيقى. وكذلك نجد المؤلفين الموسيقيين، وكثيرين يستخدمون مصادر موسيقية حول العالم فى أحدث أعمالهم، وهذه سمة مهمة فى موسيقى اليوم، والجماهير التى تسمعها- الآن وفى المستقبل- ستحتاج إلى توسيع دائم لآفاقها الموسيقية.

وهناك سبب آخر للاهتمام بكل أنواع الموسيقى، وهو تلك الطفرة المفاجئة فى الاهتمام والوعى بالموضوعات الإثنية **ethnic** (العرقية) والمحدثون وهم يحاولون أن يجدوا لهم مكانا راسخا فى عالم يتغير بسرعة

مذهلة، ليدركوا أن الموسيقى بشكل خاص تستحق ما يبذل فيها من عناء، فهى من بين أكثر العناصر الثقافية عنادا. فالموسيقى ترمز لأسلوب الناس فى الحياة، وهى تمثل تقطيرا للأسلوب الثقافى المعمول به فى مجتمع ما، والموسيقى للكثيرين هى أسلوب للحياة.

ومؤلفو هذا الكتاب من علماء الموسيقولوجيا الإثنية **ethnomusicolodists**، ومجال بحثنا هو الموسيقولوجيا الإثنية **ethnomusicology** وغالبا ما يتم تعريف هذا العلم بأنه دراسة الموسيقى بوصفها ثقافة **culture**، مع التأكيد على أن الموسيقى هى أسلوب لتنظيم النشاط البشرى. ولا نعنى بالثقافة "فنون الصفوة"، كما يستخدم اللفظ أحيانا بل الأحرى، نحن نستخدم اللفظ كما يفعل علماء الأنثروبولوجيا **anthropologists** : الثقافة هى أسلوب الشعب فى الحياة، ويتم تعلمها ونقلها عبر القرون بالتكيف مع العالم الطبيعى والإنسانى. والموسيقولوجيا الإثنية هى دراسة الموسيقى فى سياق الحياة الإنسانية.

أحب أن أعرف الموسيقولوجيا الإثنية بأنها دراسة الشعوب التى تصنع الموسيقى. والشعوب تصنع الموسيقى بطريقتين: يقيمون أو ينشئون فكرة الموسيقى **the idea of music** ما الموسيقى (وما اللا موسيقى) وما وظيفتها، ويصدرون الأصوات التى يدعونها موسيقى. ورغم أننا نمارس الموسيقى كتجربة وكأنها شىء ما "هناك **out there** فى العالم، فإن تجاوبنا للموسيقى يعتمد على الأفكار المصاحبة لها، وتلك الأفكار تأتى من الشعب (بما فيه نحن أنفسنا) والذى يحمل ثقافتنا. ومن هذا المنطلق، فالموسيقى هى الأخرى تصنع (تؤثر) فى الشعب، فالعلاقة تبادلية. وإذا ما استخدمنا اللغة الأكاديمية،

سنجد أن الشعوب تصنع الموسيقى فى مجال ثقافى ما، تصاحبها مجموعة من الأفكار والأنشطة. والملاحظ أنه لا يمكننا أن نميز صيغة موسيقية وبنية ما من خلال سياق موسيقى، وكيف تعمل أجزاء المقطوعة الموسيقية مع بعضها بعضا، إذا لم نكن نعتمد على أن الموسيقى كيان منتظم لا يخضع لأى عشوائية، وإذا لم نكن قد تعلمنا أن نصنع الموسيقى بتلك الطريقة. (إن تحليل الصيغة والإنشاء يكون طابعا مميزا لبعض الثقافات، بما فيها الثقافات الغربية، لكنه فى مناطق أخرى من العالم نجد أن الناس غير متعودين على تفكيك أى كيان ما إلى أجزاء لتحليله).

وباعتبارنا طلبة ندرس الموسيقى من خلال الثقافة، يتفحص علماء الموسيقولوجيا الإثنية كل الموسيقات. ومنذ البداية، قدم الكتاب دراسات حالة لموسيقات فولكلورية غربية، وشعبية شائعة، وإثنية مع موسيقات من ثقافات غير غربية، وقد تصدر طبعة مستقبلا، تحتوى على دراسة حالة **case study** موسيقولوجية إثنية عن الموسيقى الفنية الغربية[١].

وإلى جانب ذلك، ولأن علماء الموسيقى الإثنية يعتقدون بأنه ما من حقيقة مثل الموسيقى نفسها، بمعنى الموسيقى ككيان قائم بذاته، بغض النظر عن الاعتبارات الثقافية، فنحن لا نكتفى بمجرد تحليل الصيغ الموسيقية، وعقد المقارنات بينها، وكذا تحليل البنى الموسيقية **structures**، والألحان، والإيقاعات، والمؤلفات الموسيقية، والأنواع **geners**، وبدلا من ذلك، سنستعير رؤى وطرقا من الأنثروبوجيا، وعلم الاجتماع، والنقد الأدبى،

---

(١) ويقصد بها الموسيقى التى يطلق عليها اللفظ العام "كلاسيكية"، وخير الأمثلة عليها فى الحضارة الغربية هايدن، وموتسارت، وبيتهوفن- المترجم.

واللغويات، والتاريخ، كى نفهم الموسيقى بوصفها تعبيرًا إنسانيًا. والواقع أنه حتى الخمسينيات كانت مقررات ومناهج الموسيقولوجيا الإثنية فى جامعات الولايات المتحدة توجد فى أغلبها ضمن أقسام الأنثروبولوجيا أكثر منها فى أقسام الموسيقى، وكان بعض الأساتذة مِن مؤسسى الموسيقولوجيا الإثنية فى القرن التاسع عشر من علماء النفس. ومن ثم فإن الموسيقولوجيا الإثنية متداخلة الأنظمة **interdisciplinary**، تمتزج فيها عناصر من الفنون، والإنسانيات، والعلوم الاجتماعية. ونظرا لوسائلها الاصطفائية (الانتقائية **eclectic**) واتساع نطاقها على المستوى العالمى، فإن الموسيقولوجيا الإثنية تناسب تماما الطلبة الباحثين عن نظام التعليم الحر للفنون.

وعندما ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٨٤، أكدت الدراسة الرسمية لموسيقى الشعوب حول العالم على موسيقات الشعوب الأصلية **indigenous peoples** (كانت تسمى من قبل الموسيقات القبلية **tribal music** أو موسيقى المواطنين الأصليين **native music** ، كالموسيقات الكلاسيكية لآسيا والشرق الأوسط، والموسيقات الفولكلورية، والعرقية وموسيقات المهاجرين فى القارات الغربية. ويتطلب تكامل أى منهج دراسى للموسيقولوجيا الإثنية اليوم استمرار التركيز على النواحى التاريخية، والجغرافية، والثقافية، اعتمادا على الأنواع **genres** ، وفوق ذلك فقد اتجه علماء الموسيقولوجيا الإثنية خلال العشرين سنة الماضية نحو مشهد أكثر تعقيدا وغنى بتفصيلاته. هذا ولم يعد التقسيم المعمول به لخريطة العالم القديمة، إلى مجموعات بشرية مختلفة، لكل منها موسيقاها المميزة والخاصة بها، دقيقا، وربما لم يكن دقيقا فى يوم من الأيام على الإطلاق. وقد سهلت

عولمة الاقتصاد المتزايدة انتقال القوميات **Transnationlism**، وهو ما عمل على تواصل الأفراد والمؤسسات، بغض النظر عن الحدود القومية. ومما لا شك فيه أن أنظمة المعلومات الدولية مثل الإنترنت قد لعبت الدور الرئيسى فى ذلك. وقد حولت هذه الظاهرة كثيرا من شعوب القرن الواحد والعشرين نحو نوع من الكوزموبوليتانية الموسيقية "مواطنين عالميين موسيقيا"، حيث يتشارك المواطنون فيها فى أكثر من ثقافة موسيقية واحدة.

وانتقال القومية الموسيقية هو نتيجة لأربعة تغيرات كبرى على الأقل فى القرن الماضى. أولها: التأثير الجارف للوسائط الإعلامية **media** على الحياة الموسيقية المعاصرة، وليس فقط فى كبريات المدن، بل فى أبعد القرى، وقد مكن ذلك الجماهير من الاستماع إلى أنواع عديدة ومختلفة من الموسيقى، بما فيها موسيقى لم يسمعوها من قبل على الإطلاق. وثانيا: زيادة معدلات الهجرات مما أوجد معه نوعا من التبادل بين أفكار واتجاهات الشعوب. وفى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، كانت تلك الهجرات بصفة رئيسية عبارة عن رحلات ذهاب فقط، مكونة معها استقرارا متشتتا فى الأماكن التى ارتحل إليها المهاجرون، بحيث كانوا يرتبطون فيها مع الوطن الأم فى ذاكرتهم فقط فى أغلب الأمر، إلا أنه فى عصرنا الحاضر، ومع عولمة أنظمة المعلومات وسهولة السفر، أصبحت الهجرات غير قومية وأكثر سيولة، فالمهاجر يمكنه الذهاب والعودة بين مختلف البقاع الجغرافية والثقافية. وثالثا: كان من نتائج التحديث والتغريب (نسبة إلى الغرب) أن تقاربت الموسيقى الغربية بمؤسساتها الموسيقية مع الثقافات غير الغربية؛ حيث كانت بينهما مقاومات واحتكاكات ومعاملات للتكيف، وتحولات من مختلف الأنواع. وتمخض الأمر فى النهاية عن

موسيقى العالم **world music** ، وهى عبارة عن فئة جديدة من الموسيقى الشعبية **popular** تكون فى أغلبها صنيعة الوسائط الإعلامية، وتعتمد على خليط أو اندماج من عناصر ترتبط بثقافة موسيقية واحدة أو أكثر، وهى موسيقى لها سوقها الخاص بها، وقد أصبحت مسارا يثير فضول الموسيقيين، وأيضا سلعة مهمة لصناعة الوسائط الإعلامية. والواقع أن العولمة اليوم تسم كل عالم التجارة بطابعها، وكثير من الناس ينظر للموسيقى بصفة أساسية بوصفها سلعة تجارية.

بعض الهواة الجادين من الذين تستغرقهم الموسيقى، يساوون بين الموسيقى العالمية **Worled music** وبين موسيقى مختلف الشعوب حول العالم **(music of world's people)**. وبالطبع فإنه لما كانت معظم الإبداعات الموسيقية فى أنحاء العالم لا تدخل فى نطاق فئة السوق تلك، فليس هناك تعريف نثق فيه لموسيقى شعوب العالم يوجه قدرا كبيرا من التركيز للموسيقى العالمية)، ورغم ذلك فإن ازدهار تلك الموسيقى العالمية والاقتصاد العالمى يتحدى فئات علماء الموسيقولوجيا الإثنية، سواء كانت تلك الفئات تخضع لتصنيف جغرافى أم حسب النوع. ويمثل ذلك الازدهار أيضا تحديات جديدة للمفاهيم الأساسية مثل العرقية **ethnicity** والثقافة.

وليست موسيقى العالم **world music** وحدها هى المهمة فى أسواق الوسائط الإعلامية الجماهيرية، بل إن المثل النموذجى للتنوع الثقافى وتعدد الثقافات قد شجعا أيضا المهرجانات العرقية، التى تعرض الموسيقى بشكل دائم. والموسيقيون من جميع أنحاء الأرض يظهرون فى حرم الجامعات وفى قاعات الموسيقى بالمدن. وهناك كثير من الشباب الذين يبحثون فى الجذور

الموسيقية، قد بحثوا أيضا فى الماضى الإثني (العرقـى) واختـاروا تعلـم موسيقات أسلافهم، بينما ينظر آخرون إلى تنوع الموسيقات فى العالم كمورد ثرى متسع الجنسيات يستخدمونه كمصدر حيّ وهـم يبـدعون موسـيقاهم الخاصة بهم **Their own sounds**.

إن تغطية شاملة لذلك التنوع الهائل من الموسيقات عبر الكرة الأرضية لهو بالقطع مشروع لدائرة معارف متعددة الأجزاء. وليس مجـرد مرجـع دراسى تمهيدى. ونحن نعتقد أن أحسن مقدمة لموسيقات الشعوب حول العالم ليس من خلال رحلة موسيقية حول العالم، والتى لن تكون بالـضرورة ذات عمق كافٍ، بل من خلال مفهوم يستكشف بعمق موسيقى ممثلين للمجموعات البشرية. وليس هذا المفهوم بالجديد، فهو يهيئ للموسيقولوجيا العرقيـة مـا يعـرف باسـم طريقـة دراسـة الحالـة **case method** المـستعملة فـى الأنثروبولوجيا، وهو المنهج المحك فى الأدب، ومقاربة المشاكل فى التاريخ. وليس الموضوع أساسا مجرد تراكم معلومات يقينية أو واقعية حول مختلف العوالم الموسيقية: الكثير من الحقائق سنتعلمها بالتأكيد، بل بالأحرى أن تكون القضية الأساسية هى ممارسة بعض ما يرجح أن يكون، وذلك على الـرغم من أن هناك (أحجيات **ethnomusicological puzzling**) من خـلال فهـم واستيعاب موسيقى غير مألوفة. إن ذلك الإجراء على ما نعتقد، هـو أوفـق قاعدة لأى عمل منهجى فى المستقبل (بما فى ذلك عمليات المسح أو إقامـة الحلقات الدراسية **Seminars**)، أو دراسة موجهـة ذاتيـا مـع الاسـتمتاع بالموسيقى بعد الانتهاء من الدراسة الجامعية.

وقد وقع اختيارنا على عدد من دراسات الحالة، حيث إن ذلك هو الكيفية التى ندرس بها المستوى التمهيدى لمقرر الموسيقى حول العالم فى كلياتنا وجامعاتنا، وقد فكرنا أيضا فى أنه بالكتابة حول الموسيقى فى مجتمعات نتعرف عليها لأول مرة، فإنه قد يمكننا أن نضع كتابا موثوقا فيه. وعلاوة على ذلك، فكل فصل يعكس اختيارا فرديا للموضوع، كما يعكس أساليبنا المختلفة لمقاربة الموسيقى ومحاولة سبر أغوارها، فنحن نوافق على أنه لا يمكن الإحاطة بالموسيقى بطريقة واحدة.

وقد نظمنا الفصول بتتابع إلى ستة مبادئ إرشادية. أولها: أن كتاب مدرسى فى موسيقات العالم يجب أن يتخطى مجرد تحاشى توجيهه إلى النخبة **elitism** أو إلى مجتمعات ذات تمركز عرقى(١) **ethnocentric** ومنذ البداية، يحتاج الطلبة أن يفهموا أى موسيقى غير مألوفة لهم وفقا لشروطها، أى كما يفهمها الناس الذين يبدعونها. وثانيا: لكى يتم إدراك الموسيقى كنشاط إنسانى وليس مجرد تتابع من أصوات منتظمة، سنحتاج إلى تساؤل حول حياة موسيقىٍّ ما من مجتمعات مختلفة، بحيث نجد إجابات من واقع تقصى سيرة حياته والسير الذاتية بوجه عام. وثالثا: نسجل كلمات وأغان ونبحثها بعناية، حيث إنها غالبا ما تحمل معانى وأهداف العروض الأدائية الموسيقية كما يفهمها صناع الموسيقى أنفسهم. ورابعا: فقد تأكدنا "أن الأمثلة الموسيقية التى جرت مناقشاتها بين دفتى الكتاب يمكن الاستماع إليها من خلال الأسطوانات المدمجة المرفقة بهذا الكتاب. وخامسا: أن الطالب القائم بدراسة لمشروعات صناعة الموسيقى، سواء غناء، وتصنيع، وأعزف آلات موسيقية

---

(١) المجتمعات التى تعتبر أن عرقها أسمى من سائر الأعراق–المترجم.

لا بد له، إذا ما وُضع على الطرق الصحيح وسار على منهج جدى للتقارب مع مشروعه الموسيقى، سيزيد من حصيلته لتذوق أسلوب موسيقى ما. وسادسا: وأهم المبادئ، أن مقدمة لموسيقى العالم لا بد أن توفر المتعة إلى جانب المعرفة.

ونقترح أن يبدأ الطلبة بالفصل الأول بدراسات الحالة، أما الفصول من ٢ إلى ١٠ فيمكن استيعابها بأى ترتيب. وفى تجربتنا فإن قضاء أسبوعين لكل دراسة حالة سيكفيان على وجه التقريب. ونحن نشجع المعلمين على إضافة أو استبدال دراسة حالة ما على أساس أبحاثهم الشخصية. حيث إن أى مشروع بحثى ميدانى لا بد أن يبدأ قبل نهاية الفصل الدراسى بمدة معقولة، ونقترح قراءة الفصل الحادى عشر بعد أول دراسة حالة مباشرة، على أن يبدأ الطلبة العمل الميدانى بعد ذلك، على أساس مقترح يقدمون فيه موضوعا ما ومقالة ابتدائية، تناقش دورهم كما يتصورونه، ومدخلهم إلى الثقافة الموسيقية، ثم يعرضون خطة عمل تجريبية. وفى معظم الأحوال ستحتاج المقترحات إلى تنقيح باستشارة المعلم أثناء إجراءات الطالب. ويقول كثير من الطلبة إن المشروعات البدائية هى أكثر التجارب، التى يخرجون بها من ذلك المقرر، قيمة، خاصة عندما يجدون ما يفهمونه مما وثّقوه فى تقاريرهم الميدانية. ويشجع المشروع الميدانى البحث الأصلى. ويجده الطلبة جذابا وذا هدف للمشاركة بأصالة فى المعرفة. وللمعلمين الذين يجدون فى الطبعة الخامسة من الموسيقى حول العالم أكثر مما يحتاجونه، هناك نسخة مختصرة متوفرة أيضا لدى الناشر، ويمكن طلبها عن طريق العنوان التالى: **academic.cengage.com/music/titon worlds_5** ، كما تتوفر أيضا المواد الداعمة على نفس العنوان.

لقد كان "عوالم من الموسيقى" شوط طويل جدا، فقد صدر فى خمس طبعات كبرى، وطبعتين مختصرتين، وترجمات إلى الصينية والإيطالية وعند نشره لأول مرة فى عام١٩٨٤ أصبح أكثر الكتب الدراسية مبيعا فى ميدانه، وهو مركز لم يتنازل عنه. ولم أكن أتخيل أو أى واحد من المؤلفين الآخرين أننا سنعمل على هذا الكتاب كل تلك المدة أو أنه سيصبح ظاهرة. وخلال السنوات التالية لفت أنظار مؤرخى الموسيقولوجيا العرقية **ethnomusicology** ورجال التعليم الموسيقى. وكان الكتاب موضوعا لمقابلات، وأوراق بحثية، ومناقشات من خلال المؤتمرات الموسيقية، وعلى الأقل رسالة دكتوراه واحدة فى الفلسفة. وقد كان أحد التعليقات التى وجهت تكرارا إلى الكتاب تتعلق بأن فيه تمجيدًا مزعومًا لثقافات موسيقية بعينها، أى إن الكتاب قد يبدو وقد فُصلِ لثقافات موسيقية معينة وذلك بإدراجها مع إهمال ثقافات أخرى. وأود أن أدخل ذلك الحوار هنا، لأجيب عن سؤال التمجيد هنا، وذلك بعرض موجز للتاريخ الباكر للكتاب.

لقد ظهر كتاب "عوالم من الموسيقى" استجابة لمطلب عام ١٩٧٧ من ناشر دار **"Schirmer books"**، كين ستيوارت **Ken Sluart** ، كى أضع كتابا لمقرر دراسى تمهيدى حول موسيقات شعوب العالم. وكانت جمعية الموسيقى العرقية، التى احتفلت بعيدها الخمسينى عام ٢٠٠٥، لها من العمر فى ذلك الوقت عشرون عاما فقط ولها ربع عدد الأعضاء الموجودين فيها الآن. وبالمثل كان عدد الكليات والجامعات التى توفر مناهج فى موسيقات الشعوب كسرا بسيطا مما هو موجود الآن. وفى عام ١٩٧٧ كان هناك كتابان مدرسيان فقط، أحدهما يبحث فى دراسة الموسيقى الفولكلورية

والتقليدية للقارات الغربية، والآخر يوفر نظرة عامة للموسيقى الفنيـة فـي آسيا. ورغم صغر حجم الكتابين، فإنهما غطيا موضوعات كثيـرة، وأتاحـا إلقاء نظرة ذات تنوع كبير على الموسيقى فى كوكبنا.

وقد دعيت لتقديم مقترح بكتاب مدرسى- لكننى أكره الكتـب المدرسـية. فمعظم الذين قابلتهم من طلبة المدارس العليا كانوا غير راضين بالمرة، كمعظـم الشباب الذين أعرفهم أيضا. وكنت فى شك من مزاعمهم ومطالبهم للمـسئولين. وفى العامين الأولين فى الكلية، نادرا ما حددت كتابا مدرسيًا، بل كان الأسـاتذة يطلبون منا التعامل بتركيز وكثافة مع الوثائق الأصلية، ثم نقوم بكتابة مقـالات كإجابات عن أسئلة مصاغة بعناية أو مـشاكل كانـت تظهـر خـلال تعرفنـا على تلك الوثائق.

وقد أخبرت ستيوارت (**Stuart**) أنه ليس فى استطاعتى وضع كتـاب جيد فى الموسيقولوجيا العرقية وحدى، بل ورأيت أنه مـا مـن عـالم فـى الموسيقولوجيا العرقية مؤهل كى يضع كتابا مدرسيا على نحو جيد وحـده. وكنت أعتقد أن عالمًا واحدًا قد يمكنه فقط أن يكتب شيئا موثوقا فيـه علـى أساس بحوثه الميدانية المتعمقة الخاصة به، أما النوع الوحيـد مـن الكتـب المدرسة التمهيدية التى قد يكون بها تكاملا فهى تلك التى يتم وضعها بأسلوب المؤلف المشارك، والتى تركز على ثقافات موسيقية لعدد قليل مـن ممثلـى الجماعات الإنسانية، وتعمل على تكامل فهمنا واسـتيعابنا لتلـك الثقافـات الموسيقية من خلال سمات مشتركة مدمجة فـى الكتـاب المدرسـى. وقـد اقترحت دعوة مجموعة صغيرة من الموسيقولوجيين العرقيين للتعاون معـى فى إصدار كتاب مدرسى قد يـضم دراسـات حـالات لمختلـف الثقافـات

الموسيقية، بحيث نقدم وثائق موسيقية يتم تسجيلها، ونناقشها بالتفصيل، كما يمكنه أن يقدم وثائق شفاهية مثل السير الذاتية وينتهج أساليب للتقارب واستيعاب معانى الموسيقى والثقافة من خلال تلك الوثائق. وعلى مدار السنوات الثلاثين التالية، لم تصبح تلك الطريقة لدراسة الحالات موضوعا مشتركا فقط، بل تشاركنا أيضا فى الوصول لمنطق مشترك لإصدار كتب مدرسية، بنظام المؤلف المشارك، تقدم موسيقات العالم.

والسبب الأساسى فى وجود ثقافات موسيقية معينة قد يبدو أنهما تشكل نوعا من التمجيد أو التقديس، أو التقنين الإثنوموسيقولوجى، لا يكمن فى محتوى كتاب "عوالم من الموسيقى"، بل فى الفرص المتاحة للدراسة، والخيارات التى وضعها الجيل الأول من الموسيقولوجيين الإثنيين من أمريكا الشمالية، بدءا من الأربعينيات والخمسينيات، فيما يخص الثقافات الموسيقية المطلوبة للبحث. ولقد كانت إندونيسيا، والهند، واليابان، وغانا، وأمريكا الأصلية، من بين الثقافات الموسيقية التى تمت دراستها بعمق. وعلاوة على ذلك فقد تركز وجود مجموعة الباحثين فى الموسيقولوجيا العرقية (وغالبا ما كان معهم معلمون من أهل البلد) فى كليات وجامعات قليلة، مما عكس تلك الاختيارات: موسيقى الجاميلان **gamelan** فى إندونيسيا، وفنون قرع الطبول الغنية (والرقص)، والموسيقات الهندوستانية الكارناتية **carnatic** فى الهند، وبعض الثقافات الموسيقية الأخرى، وكثير منها ممثل فى دراسات الحالة فى الكتاب. ولقد كانت تلك التوكيدات والمجموعات فى مكانها بالفعل عندما قمت بجمع المؤلفين المشاركين. وإذا كان الكتاب قد بدأ كأنه يفضل ثقافات موسيقية

معينة، فقد حدث ذلك عرضا، فنحن مثل معظم الموسيقولوجيين العرقيين، نؤمن بأن كل الموسيقات فى جميع الثقافات تستحق التوثيق والتفسير.

فى الطبعة الأولى، لم أقم باختيار الثقافات الموسيقية أولا ثم أحاول البحث عن مؤلفين، بل حدث العكس تماما، فقد اخترت المؤلفين أولا. وقد اخترت العمل وجها لوجه مع جماعة من المؤلفين المشاركين الذين كانوا يعملون بجوار بعضهم بعضًا بنفس الروح، وفى نفس المكان. ولقد كان هؤلاء من الموسيقولوجيين الإثنيين **ethnomusicologists** سبق أن تعرفت إليهم فى نيو إنجلند، وقد شاركونى بعض وجهات نظرى حول موضوع هذا الكتاب، كما شاركونى أيضا برؤاهم وتصوراتهم الشخصية. ودراسات الحالة **case studies** التى تلت ذلك فى مجالات بحوثنا، وإذا ما كنا قد أجرينا بحوثا ميدانية فى مختلف الثقافات الموسيقية، فهى التى وردت وتم تمثيلها فى كتاب "عوالم من الموسيقى"، حيث كنا نعيش إلى جوار بعضنا بعضًا، ولذا استطعنا معا أن نناقش شخصيا محتويات الكتاب بشكل أفضل وكيفية تنسيقها فى فصول. وفى إيجاز كانت الثقافات الموسيقية التى ظهرت فى الطبعة الأولى نابعة من قراراتى الشخصية بتكوين مجموعة صغيرة من الباحثين من ذوى الميول الفكرية الواحدة، للعمل معا، وليس لأنى اتجهت نحو مناطق جغرافية بعينها، بحيث يتم إدراجها وتمجيدها (كثقافات موسيقية). وقد شملت قائمة الباحثين الذين دعوتهم: دافيد ماكليستر **David Mcallester**، ودافيد ريك **David Reck** وجيم كوتينج **Jim Koetting**، ومارك سلوبين **Mark Slobin**. وقد رحبوا بالمشاركة فى المشروع ومن ثم بدأنا على الفور.

وإلى جانب قرارنا بأن يكتب كل منا فصلا على شكل دراسة حالة، يبدأ بإلقاء نظرة شاملة أو مقدمة للثقافات الموسيقية فى المنطقة الجغرافية على رحابتها ثم يتم التركيز بعد ذلك على دراسة الحالة لثقافة موسيقية ما بعينها، فقد رأينا أننا سنحتاج إلى فصل استهلالى لإلقاء نظرة شاملة على المشروع، وفصل ختامى يعلم الطلبة كيف يباشرون مشروعا توثيقيا لبحث ميدانى. وبعد عدة لقاءات مثيرة، ومكالمات تليفونية عديدة وخطابات (وكان ذلك قبل ظهور البريد الإلكترونى)، بدأنا العمل على المخطوط، ودارت الفصول فى نسخها الابتدائية فيما بيننا لوضع التعليقات والاقتراحات. وقد أنهينا مخطوط الكتاب عام ١٩٧٩. وقد نشرت مؤسسة **Shirmer Books** الطبعة الأولى متضمنة الخمس دراسات حالة الأصلية، مع مجموعة من شرائط الكاسيت للأمثلة الموسيقية، ومع توالى طبعات الكتاب، وإضافة ثقافات موسيقية (ثم رصد تسع ثقافات موسيقية فى الطبعة الخامسة الحالية)، احتفظنا بمجموعة من المؤلفين المشاركين مع إيماننا بأن الدراسات المتعمقة لثقافات موسيقية بعينها هى الاستهلال الأفضل لموسيقى الشعوب حول العالم. وقد أخبرنى واحد من زملائى فى وقت مبكر، أن السمة المميزة لكتاب عوالم من الموسيقى إنما تكمن فى أنه كتاب متكامل فى ذاته: فهو لا يشجع الطلبة على دراسة الموضوع فقط، بل يعلم الأساتذة أيضا كيف يدرسونه. وإذا كانت مثل تلك النوعية من الكتب لا يمكن على الإطلاق ظهورها، إلا مع امتزاج العمق مع جو الصداقة والدفء الذى أشاعه المستخدمون على مدار السنوات، وإذا كان كتاب عوالم من الموسيقى قد أصبح معترفا به، فربما يرجع ذلك إلى أنه علم أجيالا من الطلبة كى لا ينتبهوا فقط إلى مجرد الأصوات

الموسيقية حول العالم بل إلى الثقافة الموسيقية ببعض العمـق، والإنـشاءات الموسيقية، وكى لا يفكروا فقط فى الإنشاءات الموسيقية والأنـواع genres والآلات الموسيقية، بل أيضا فى الطرق والأساليب التى يمارس بها النـاس الموسيقى ويخوضون تجربتها، فى إطار الثقافات الموسيقية، وأيـضا لكـى يدرسوا الشعر الغنائى lyrics ومعانيه، ويتعلمون من خلال الممارسة العملية للغناء، وتصنيع الآلات الموسيقية، والعزف، والتنفيذ، من خـلال مـشروع بحثى ميدانى، ويمرون بتجربة ما تشبه إجراءات الباحث الإثنوموسيقولوجى ethnomusicologist. أى إنه ساعد على تعزيز وتطـوير مـنهج تقـارب تمهيدى كان وليد تفكير عميق، لدراسة الشعوب التى تصنع الموسيقى، فـى عمق وبأساليب تجريبية، وتدريب فاعل وبآذان مفتوحة.

لقد أبدينا مشاعر الامتنان على مدار سنوات نحو عدة محـررين فـى مؤسسة شيرمر (وهـى الآن Shirmer/ cengage leanring)- ريتـشارد كارلين Richard Carlin، روبرت آكسلورد Robert Axelord، جوناثان وينر Jonathan Wiener، كلارك باكستر Clark Baxter، آبـى باكـستر Abbie Baxter، سو جليسون Sue Gleason، مـولى روث Molly Roth- على ما قاموا به من الإشراف على المشروع فى أثناء إنتاجه. كمـا نبـدى عرفاننا على وجه خاص للمحررين ماريبيث أندرسـون بـين Maribeth Andereson Payne، وكين ستيوارت Ken stuart. ويسرنا أن نعرب عن تقديرنا لمارتن شيرى Martin Sherry لما أداه من عمـل مجيـد لكتيـب التعليمات. كما نبدى امتناننا لمشاركات مارك سلوبين Mark Slobin، الذى غادرنا من أجل مشاريع أخرى، فهو لم يكتب فقط الفصل عن أوربا وراجعه

خلال الطبعات الأربع، بل شارك أيضا مع دافيد ريــك **David Reck**، فــى مساعدتى على كتابة الفصلين الأول والأخير للطبعة الأولى. ونحــن نتــذكر المرحوم جيمس كوتينج **james Koetting**، سلفى فى براون **Brown**، الــذى وضع فصل أفريقيا فى الطبعتين الأولى والثانية من هــذا الكتــاب، والــذى سيظل تسجيله لعمال البريد فى غانا باقيا فيه. ونبدى امتنانا أيضا لهينريتــا ماكى كارتر **Henrietta Mckee Carter**، التى كانت فى غانا عندما قام جيم **Jim** بذلك التسجيل الذى أمدنا بمعلومات إضافية حوله. ونتذكر مــشاركات المرحومة لندا فيوجى **Linda Fujie** التى وضعت الفصل عن اليابان، والذى ظهر فى الطبعات الثانية، والثالثة، والرابعة، وقد انتقل إلــى موقعــه علــى الشبكة الدولية بعنوان **Worlds of Music**. كما ننعى وفاة دافيد ماكلــسيتر منذ فترة وجيزة، وكان واحدا من أكثر المؤلفين أصالة، وأحــد المؤســسين لجمعية الموسيقولوجيا الإثنية، والذى يقف فصله عن الموســيقى الأمريكيــة الأصلية شاهدًا صرحيًا على مسيرة تعليمية كبرى. ونود أن نعبر عن سعادتنا عندما نتلقى ردودا من قرائنا، ويمكن الاتصال بنا كتابة عن طريق الناشر أو أى واحد منا مباشرة فى كلياتنا وجامعتنا على التوالى.

جيف تود تيتون

جامعة براون

الفصل الأول
الثقافة الموسيقية باعتبارها عالمًا من الموسيقى

جيف تود تيتون

المشهد الصوتى Soundscape

العالم من حولنا يموج بالأصوات وكلها ذات معنى بطريقة ما وبعضها أصوات تصدرها بنفسك، فقد تغنى فى الحمام، أو تحادث نفسك، وربما تصيح مناديا أحد أصدقائك، أو تصفر لحنا ما، وقد تغنى مع أغنية منبعثة من جهاز الموسيقى mp3 الخاص بك، أو تتدرب على مقطوعة ما بآلتك الموسيقية، وقد تعزف ضمن فرقة أو أوركسترا، أو ربما تكون ضمن طاقم كورال، أو عضوا فى شلة من الهواة على جانب الطريق... وهكذا. وبعض تلك الأصوات يأتى من مصادر تحيط بك. فإذا ما كنت تعيش فى مدينة، فستسمع كثيرا من الأصوات التى يخرجها البشر من حولك. وقد تجفل من جراء صوت صفير تطلقه شاحنة، وهى ترجع للوراء، أو عربة تطلق نفيرها. وقد تثير ضيقك ضوضاء عربات جمع القمامة فى الصباح الباكر أو ذلك الطنين المستمر المنبعث من محرك ديزل لشاحنة واقفة على جانب من الطريق. وفى ربوع الريف يمكنك أن تنصت على نحو أكثر سهولة لأصوات الطبيعة، وفى أوقات الربيع والصيف قد تسمع شدو الطيور

ونداءاتها لبعضها بعضًا، وصهيل الأيائل فى الغابات أو نباح الكلاب على البعد، وعلى شاطئ النهر أو المحيط قد تسمع أصوات الأمواج المتكسرة على الشاطئ أو سفنا تقوم بالتحميل والتفريغ، أو ذلك الصوت العميق الذى تصدره الأبواق فى الضباب. فلنتوقف لحظة ولنتصت للأصوات من حولك. ما الذى تسمعه؟ صوت القرص الصلب للكمبيوتر؟ موتور ثلاجة؟ صفير الريح بالخارج؟ خطوات وقع أقدام عند المدخل؟ عربة تنطلق فى طريقها؟ لماذا لم تسمع تلك الأصوات منذ لحظة قبل ذلك؟ فنحن عادة ما نقوم بترشيح الضوضاء فى الخلفية، وذلك لسبب وجيه، إلا أننا عندما نفعل ذلك فنحن نعمل على تجميد حاسة السمع لدينا. فلنتوقف للحظة عن القراءة، ولنتصت بكل جوارحك للمشهد الصوتى، ولتلتقط كل ما يحيطك من أصوات تكون قد سلمت بها جدلاً حتى الآن، وأخذتها على عواهنها.

وكما يشير المشهد الطبيعى إلى الأرض، فإن المشهد الصوتى يعنى الصوت، الأصوات المميزة لمكان ما بعينه، سواء كانت أصواتًا بشرية أم لا بشرية. (وقد صك المؤلف الموسيقى الكندى ر. مورى شافر **R. Murray Schafer**، ذلك المصطلح: "المشهد الصوتى"؛ انظر **Schafer 1980**). والأمثلة التى أوردناها حتى الآن توفر المشاهد الصوتية فى أيامنا هذه... ترى ما الذى كانت عليه فى الماضى؟ وما أنواع الأصوات التى كانت تصدرها الديناصورات؟ إن فى إمكاننا اليوم، وبشكل مستمر أن نعرف الوقت بمجرد إلقاء نظرة على الساعة حول معصمنا، إلا أن الناس فى أوربا العصور الوسطى كانوا يعرفون الوقت من خلال سماعهم أصوات الأجراس

من أى برج محلى. واليوم نأخذ أصوات قطار يمر بنا فوق قضبانه كأمر مسلم به، إلا أن الناس كانوا يجدون صوته فى غاية الإثارة عندما سمعوه لأول مرة. والأديب الأمريكى هنرى دافيد ثورو(١) المتيم بالطبيعة، كان متقد الوعى بالمشهد الصوتى **Sound scape** عندما عاش وحيدا داخل كوخ مستمتعا بعزلته فى منطقة والدن بوند منذ ١٦٠ عاما، وهو يكتب مؤلفه الشهير والدن **Walden** "... كان صفير المحرك البخارى يخترق الصيف والشتاء فى غابتى، ويبدو كصرخة باز يحوم فوق أجران الفلاحين". وبعد تلك المقارنة المنذرة بالسوء فالصقر طائر مفترس. يصف لنا ثورو القطار بأنه حصان حديدى (وكانت تلك مقارنة شائعة فى ذلك الوقت) ثم تنين، رمز منذر بالفوضى إيذانا بتقدم أكثر منه صناعى... "وعندما أنصت إلى ذلك الحصان الحديدى تردد التلال صدى شخيره كالرعد وهو يهز الأرض بقدميه، وينفث النيران والدخان من فتحتى منخاره، أى حصان مجنح أو تنين خرافى سيضعونه فى الأسطورة الجديدة لا أدرى...". وعندما كان ثورو يكتب عن المشهد الصوتى فى البرية، نجده يتأكد أولاً من أن قراءه يعرفون ما الذى لم يسمعه، صياح الديك، أصوات الحيوانات: كلاب، وقطط، وأبقار، وخنازير، وعملية خض الزبدة، وصوت المغزل، وبكاء الأطفال، وغناء "غلاية الشاى، وهسيس الإبريق" تلك كانت عناصر المشهد الصوتى لأى مزرعة فى عام ١٨٥٠، وهى أشياء مألوفة تماما لقراء ثورو. (ولعلنا نتوقف هنا كى نلاحظ أن أى من تلك الأصوات قد اختفى تماما من المشهد الصوتى،

---

(١) هنرى دافيد ثورو **Henry David thoreu** (١٨١٧ – ١٩٦٢) أديب وشاعر وفيلسوف أمريكى اهتم بالطبيعة. أشهر كتبه والدن **Walden**. تأملات فى بساطة العين – المترجم.

فمن هو الذى يسمع اليوم صوت خض الزبدة (فى الغرب) أو صوت المغزل؟). أما الذى سمعه ثورو بدلاً من ذلك فى مشهده الصوتى البرى فكان أصوات السناجب على السقف وتحت الأرض، وصوت السبد الأمريكى[١] على رافدة السقف العلوية، والزرياب[٢] الأزرق يصيح فى الفناء، وأرنب برى أو مرموط[٣] تحت الكوخ، وبومة صياحة[٤] أو البومة القطة **Catowl**[٥] من خلفها قطيع من الأوز البرى، أو الطائر الغواص وهو يقهقه ضاحكا فى بركته، وثعلب يعوى فى الليل، ولكن ما من ديك ليصيح أو دجاجات تقوقى فى فناء الدار – فما من فناء. وفى أمريكا فى عصر ثورو كان يمكنك أن تخمن بمجرد السماع وأنت مغمض العينين، إذا ما كنت وسط البرية، أو فى مزرعة، أو وسط بلدة أو مدينة. كيف تغيرت تلك المشاهد الصوتية منذ عام ١٨٥٠؟ وما الذى كان سيكتبه ثورو عن السيارات فى الريف، والجرارات فى المزارع، والشاحنات على الطرق السريعة، والطائرات النفاثة فى كل مكان؟

---

(١) السبد الأمريكى **Whippoowill** طائر يطير فى الغسق أو الليل دورين، مختلف الألوان – المترجم.

(٢) أو القيق **Jay** طائر أسود اللون فى زرقته يشبه الغراب – المترجم.

(٣) المرموط **Wood Chuck** من القوارض، يعيش فى شمال وشمال شرق أمريكا الشمالية، وله فراء بنى كثيف – يسمى أحيانا خنزير الأرض – المترجم.

(٤) البومة الصياحة **Screech-Owl** صغيرة الحجم، تعيش فى أمريكا الشمالية ولها خصلة **tuft** حول أذنيها تتميز بصيحات مرتجفة تشبه الصفير – المترجم.

(٥) البومة القطة ذات القرون (وهى زوائد من الريش)، صغيرة الحجم، وتعيش فى جميع أنحاء الولايات المتحدة ذات قطاع صوتى عريض – المترجم.

وفى المشهد الصوتى البرى لثورو فى والدن عام ١٨٥٠ كان لكل مخلوق يصدر صوتا محرابه الخاص، فيما قد نعتبره بيئة صوتية **acoustic ecology**، أو ما أسماه عالم البيئة السمعية بيرلى كراوس **Bernie Krause** "البيوفونيا **Biophony**" (الأصوات الحيوية)، وهو جماع الأصوات الممتزجة للمخلوقات. ويشير كراوس إلى أن الثقافات غير الصناعية **non industrial cultures**، لا سيما تلك الموجودة فى مناطق متطرفة على سطح هذا الكوكب، مثل الباأكا **BaAka** فى أفريقيا الوسطى، وسنعرف عنها الكثير فى الفصل الثالث، والذين يعتمدون على تكامل الأصوات الطبيعية، التى لا يعكر صفوها شيء، للوعى بالمكان، كما يرتضونه ويألفونه (كراوس ٢٠٠٢:٢٥). إن كل أنواع الخليقة من غير الآدميين لها محرابها الصوتى فى نطاق المشهد الصوتى، سواء كانت طيرا يغنى أم حشرة تصدر ضجيجا بحك أرجلها معا. إن الدلافين، والحيتان، والخفافيش تبحر لمسافات طويلة بواسطة الصوت. إلا أنه كما تعلمنا، فالبشر يصنعون محاريبهم الصوتية ويتفاعلون مع بعضهم بعضًا صوتيا من خلال أصوات غير بشرية، وذلك فى أى مشهد صوتى يوجدون فيه، وأى مكان يكونون به.

فلتستمع الآن إلى القرص المدمج ١– المسار (تراك). المشهد الصوتى هنا مكتب بريد، إلا أنه لا يشبه أى مكتب بريد ستجده فى طريقك فى أمريكا الشمالية فأنت تسمع رجالاً يشطبون طوابع بريد فى جامعة أكرا بغانا، الإفريقية. وهناك رجلان يصفران لحنا بينما ثلاثة آخرون يصدرون أصواتا إيقاعية. هذا ويتم شطب طوابع البريد عدة مرات لضبط التوافق مع الإيقاع،

وعما قليل ستعرف ما هو أكثر عن ذلك المثال. أما الآن مثال آخر للمشهد الصوتى: البيئة الصوتية حيث تحدث الأصوات بما فيها الموسيقى.

القرص المدمج ١:١

عمال البريد يشطبون الطوابع، فى مكتب بريد جامعة غانا (٢: ٥٩).
واللحن الذى يصفرونه هو ترتيلة بومباتا Bompata من وضع المؤلف الموسيقى الغانى وا. أكيامبونج W.J. Akyeampong (ولد عام ١٩٠٠)
التسجيل الميدانى لجيمس كوتينج لیجون James Koetting Legon غانا ١٩٧٥.

الثقافة الموسيقية The music-culture

كل مجتمع بشرى لديه موسيقى. ورغم كون الموسيقى عالمية، فإن معناها ليس كذلك وعلى سبيل المثال، كان هناك موسيقى آسيوى شهير يحضر حفلاً للموسيقى السيمفونية الأوربية منذ نحو ١٥٠ عامًا. ولم يكن قد سمع من قبل موسيقى غربية على الإطلاق. وتقول الرواية إنه بعد انتهاء الكونسير، سأله مضيفوه إذا ما كانت الموسيقى قد أعجبته فأجاب "أعجبتنى جدا". ولم يرض المضيفون عن الإجابة فسألوه (عن طريق مترجم) أى جزء كان الأحسن "الجزء الأول؟.." رد قائلاً: "أوه لقد استمتعت بالحركة الأولى إذن ...؟"، رد قائلاً: "لا قبل ذلك". لقد كان أحسن جزء بالنسبة للضيف الغريب هو الفترة التى كان الموسيقيون يضبطون فيها آلاتهم. ولقد كان لمضيفيه رأي مختلف. ترى من كان على حق؟ الواقع أن كليهما كان على حق. الموسيقى ليست لغة عالمية بمعنى أن كل واحد يفهم ما الذى تعنيه الموسيقى. فالشعوب فى مختلف الثقافات هى التى تعطى الموسيقى معانى

مختلفة. ويمكننا أن نستدعى من المقدمة القول بأن الثقافة تعنى أسلوبا فى الحياة، ويمكن تعلمها ونقلها من جيل إلى آخر. وقد نؤكد على كلمة التعلم للتفرقة بين الميراث الثقافى لأفراد الشعب ما وبين ما يسرى بيولوجيا فى جيناتهم كغذاء وتنشئة أكثر منه طبيعة. فمن لحظة الميلاد، يتشرب الناس فى جميع أرجاء هذا العالم الميراث الثقافى للأسرة، والمجتمع، ورفقاء الدراسة، والمؤسسات الاجتماعية، وعلى نطاق أوسع مثل الوسائط الإعلامية الجماهيرية: الكتب، والصحف، وألعاب الفيديو، وأفلام السينما، والتليفزيون، والحواسب الآلية. وهذا الميراث الثقافى يعلم الناس كيف يفهمون مختلف المواقف التى يمرون بها (ما الذى تعنيه المواقف **Situations**؟)، وكيف يتصرفون حيالها. وهو يعمل بطريقة آلية بحيث لا ينتبه إليه الناس إلا عندما يتحلل ويصيبه التفكك، كما يحدث له أحيانا عندما يسىء الناس فهم موقف بعينه. فالثقافات مثل الشعوب التى تحملها لا تؤدى وظيفتها على النحو الأكمل طول الوقت.

وتعنى الأوضاع الموسيقية والمفهوم الفعلى للموسيقى أمورا مختلفة تضم مختلف الأنشطة حول العالم. ولما كانت الموسيقى وكل ما يرتبط بها من مبادئ وأنشطة يعتبر جزءا من الثقافة، فإننا نستخدم مصطلح الثقافة الموسيقية **music culture** كى نعنى به جماع عمليات المشاركة التى تشكل فى النهاية ذلك الكيان الموسيقي: أفكارًا، وأفعالاً وأداء، ومؤسسات، ومادة، وموضوعات- وكل ما يتصل بالموسيقى. وقد يكون مصطلح الثقافة الموسيقية محدودا بثقافة موسيقية إنسانية مفردة، أو قد يتسع النطاق لتحمله

جماعة عبر قومية **Transnational**. ويمكننا أن أتناول الموسيقى – الثقافة لعائلة، ومجتمع ما، ومنطقة، وأمة بأكملها. ويمكننا تحديد وتعريف الثقافات الموسيقية بأنواع الموسيقى وضروبها: فهناك الثقافة الموسيقية للهيب هوب **hip hop**(١)، وثقافة الموسيقى الكلاسيكية، وثقافة موسيقى الجاز. كما يمكننا تحديد ثقافات فرعية **Subcultures** فى نطاق الثقافات الموسيقية نفسها: فيقال على سبيل المثال هيب هوب أطلنطا فى نطاق الثقافة الموسيقية للهيب هوب، أو الموسيقى الباكرة فى نطاق الموسيقى الكلاسيكية، أو البلوجراس **blue grass**(٢) التقدمى فى نطاق البلوجراس. وفى مثالنا الذى ذكرناه حول موسيقى الكونسير، سنجد أن الثقافة الموسيقية الأوربية الأمريكية قد أملت علينا- أن الصوت الصادر من عملية الضبط (الدوزنة) التى يؤديها الموسيقيون قبل بدء العزف الفعلى للسيمفونية وخلافه، لا يعد من الموسيقى فى شىء. أما بالنسبة لمستمع من آسيا فقد كان يعنى موسيقى. ويمكننا بناء على ذلك أن نظهر قدراتنا على فهم (والتعاطف مع) كل سياق ثقافى موسيقى من داخله، ثم التحرك إلى وضع ذهنى خارجه. ويمكننا إذن أن نقارن هذين السياقين الموسيقيين كى نصل إلى نتيجة مؤداها أن الضيف الغريب ومضيفه، باعتبار أن لكل منهما وجهة نظره، كانا على حق. إن وضع

---

(١) نوع من أنواع الموسيقى أهم ما يميزه أسلوب صوتى إيقاعى والارتجال فيما يشبه الأغنية الكلامية. يسمى راب Rap مع ضربات إيقاعية مساندة. نشأ فى نيويورك فى السبعينيات بين الأفارقة الأمريكيين مع تأثيرات من المهاجرين من جاميكا – المترجم.

(٢) أحد فروع الموسيقى الريفية الأمريكية، وله جذور أيرلندية وغرب إفريقية وإنجليزية تقليدية، ويعتمد على آلات وترية كالماندولين والجيتار والبانجو، والربابة، وقد يصاحبه غناء أو من دون – المترجم.

موسيقى ثقافة معينة فى مواجهة أخرى بغرض إظهار أوجه التباين بينهما مع الوقوف بعيدا عنهما، ليعتبر وسيلة مثلى للتعرف على الكيفية التى تخرج بها الموسيقى إلى الوجود، ومن أى نوع هى والوظيفة المنوطة بها.

قد تسبب الموسيقى خارج نطاق الثقافة الموسيقية لجمهور ما إرباكا وتشويشا له، وقد يسلّم بأنها موسيقى بالفعل إلا أنه يجدها تستعصى على أذنه ولا يمكن الاستمتاع بها. وفى إنجلترا فى العصر الفيكتورى على سبيل المثال، كان الناس يقولون إنهم يجدون صعوبة فى الاستماع إلى الموسيقات الغريبة لمختلف شعوب الإمبراطورية الإنجليزية الاستعمارية. وكان الإنجليز ينظرون باستهجان إلى عمليات الارتجال الموسعة والمثيرة للموسيقى الكلاسيكية الهندية لأن الموسيقى لم تكن مدونة "مثلما تكون عليه الموسيقى الصحيحة!!" وكانوا يعتبرون ذلك الضبط الدقيق لسلالم الراجا **raga** الهندية "مؤشرا لسوء استقبال من الأذن" لأنه لا يتمشى مع ضبط البيانو (انظر الفصل ٦). إن ما كان يقوله الإنجليز فى الواقع هى أنهم لم يعرفوا كيف يفهمون الموسيقى الهندية بدلالة المصطلحات والمفردات الثقافية الخاصة بها. إن أى أصوات موسيقية ستبدو نشازا عندما يتم الحكم على نظام ضبطها بمعايير آخرين.

ولنستعرض رأى شخص ما نشأ على الاستماع إلى الموسيقى الأرمينية فقط فى نطاق أسرته ومجتمعه، وهو يكتب عن رأيه عندما استمع إلى الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية لأول مرة: "... لقد وجدت أن معظم الموسيقى الأوربية تبدو شيئًا لا قوام له (عضيدة **mush**) أو رغوية **foamy**

دون أى قاعدة صلبة. إن الموسيقى الكلاسيكية تبدو فقيرة فى مفهومها، وذات ميلوديات فصامية Schizophrenic melodies– فأحيانا تبدو هادئـــة، وفـــى اللحظة التالية تراها وقد انتابها الجنون. وطبعا هناك دائما ما يجعلها فى حالة من اللا قوام (الهارمونية) وهو ما يجعل كل الأغـــانى متـــشابهة" (مرســـلة بالبريد إلى SEM-L Public listserver July ٩,١٩٨٨).

ولأن ذلك المستمع قد عرف مقومات اللحن الجيد فى إطـــار الثقافـــة الموسيقية الأرمينية، ولذا وجد الألحان الكلاسيكية الأوربية ناقصة لأنها تغير مزاجها **mood** بسرعة. ولما لم يكن متعودا على الهارمونية فى موسيقاه، فقد كان موقفه سلبيا تجاهها فى الموسيقى الغربية الكلاسيكية، وعلاوة على ذلك نجده يقول إن الموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة تغيب عنها الإيقاعـــات الممتعة والألحان المشوقة.

" تبدو موسيقى الروك والأنواع الأخرى من موسيقى البوب، سواء فى الماضى أو الحاضر، كما لو كانت من نتاج آلات، ومن النادر أن أستمع إلى لحن يستحق الإعادة. وينطبق نفس الشىء على الموسيقى الريفيـــة **country** والفولكلورية **folk**، والأنواع الأخرى الأكثر تقليدية. وتلك الموسيقات رغـــم وضوح ألحانها (من الأنواع غير المتطورة)، فإنها تقتل أى إحساس بالرشاقة والجمال من جراء رتابة طنين نماذجها الإيقاعية الرتيبة وكأن هنـــاك آلاتٍ توقعها" (نفس المرجع السابق).

قد تجد تلك الملاحظات عدوانية بعض الشيء وربما تراها مسلية، أو قد توافقني عليها، فهي مثل غيرها من الأمثلة تبين لنا أن المستمعين في أنحاء العالم لديهم أحكامهم الموسيقية المشبعة على أساس الموسيقى التي يعرفونها ويحبونها. إلا أن الاستماع إلى الموسيقى حول العالم يعمل على تنشئة أذن متفتحة وعقل متفتح أيضا. وتعلم الاستماع إلى موسيقى غريبة من وجهة نظر الشعب الذى يصنعها، إنما يعمل على اتساع نطاق فهمنا واستيعابنا، ويزيد من متعتنا.

ما الموسيقى؟ What is Music؟

الصوت هو كل ما يمكن سماعه، أما الموسيقى فهى شيء آخر... ترى ما هو؟

فى المقدمة، ركزت على أن الموسيقى هى شىء ما لا نجده فى الحياة الطبيعية، مثل الهواء أو الرمال، بل هى شىء ما من صنع البشر. وهم يصنعونها بطريقتين: يصدرون أصواتا يسمونها موسيقى، كما أنهم أيضا يصنعون موسيقى تتحول إلى نوع من المجال الثقافى، بما تكونه من أفكار وأنشطة يعتبرونها موسيقى. وكما رأينا، ليس لكل الثقافات الموسيقية نفس الأفكار الموسيقية، فبعض تلك الثقافات الموسيقية لا تجد معها أى كلمات مصاحبة، والبعض الآخر لديه كلمات يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية على نحو تقريبى كرقص موقع، لأنه فى تلك الأنواع لا يمكن تصور الموسيقى دون

حركة. وتشير ناعوما زاكس Nahoma Sachs[1]، وهى تكتب عن روزا Rosa، تلك القرية المقدونية التى عاشت بها، إلى أن الألحان الروزانية الشعبية Rosans ليس لها مرادف فى الموسيقى الإنجليزية. فهناك يقسمون النطاق الصوتى، الذى يطلق عليه موسيقى، إلى فئتين: بيسنى Pesni، أغانى، وموزيكا Muzika، موسيقى آلية (زاكس cv:١٩٧٥) ومن الطبيعى أن نجد ذلك التمييز بين الأغانى والموسيقى فى كثير من أنحاء العالم. وعندما كانت آن راسموسين Anne Rasmussen [2] تتجاذب أطراف الحديث مع سائق التاكسى الذى أقلها إلى دار الأوبرا فى القاهرة، أخبرها أنه يحب كلا النوعين من الموسيقى: الغناء ghina والموسيقى بالآلات musiqa ونجد نفس الشيء فى أمريكا الشمالية. فقد كان قدماء المعمدانيين Baptists فى جبال الآبالاتشيا الجنوبية (انظر شكل ١) يقولون أحيانا ".. ليست لدينا موسيقى ضمن طقوسنا"، ويشير ذلك إلى أنهم لم يكونوا يستخدمون موسيقى آلية لمصاحبة غنائهم، ولا يريدون ذلك.

---

(١) صاحبة كتاب Music and Meaning – جامعة إنديانا – دراسة عن الموسيقى فى مقدونيا – ١٩٧٧ – المترجم.

(٢) باحثة أمريكية فى علم الاجتماع والسياسة(ولدت عام ١٩٧٤). وحاصلة على الدكتوراه فى العلوم السياسية فى جامعة كوبنهاجن (٢٠٠٦) تقوم ببحوث فى العلاقات الدولية فى الاتحاد الأوربى، ومن المهتمين بالعلوم السلوكية. مقيمة فى سان دومينكو نيويورك – المترجم.



شكل ١-١

روسل جاكوبس **Russell Jacobs** يقود الغناء فى
كنيسة الرهبان المعموديين القدامى- كانتاكى
الشرقية ١٩٧٩ (**Left Beaver Old Regular Baptist Church**)

وفى بعض الثقافات الموسيقية نجد نصوصا كلامية صاحب الغناء (أغانى المهد، الأغانى الملحمية، الأغانى التاريخية- وهكذا) إلا أننا لا نجد نصا عاما للموسيقى، كما لا نجد بها كلمات أو مفاهيم تناظر على نحو مباشر ما تعتبره الموسيقى الأورأمريكية عناصر للإنشاء الموسيقى **musical structure**: الميلوديا، والإيقاع، والهارمونية، وهكذا. وكثير من قراء هذا الكتاب (وكل مؤلفيه أيضا) قد نشأوا فى نطاق الثقافات الأوربية والأمريكية

الشمالية. وفى الفصل الخامس، سنجد أن الأجزاء المعنونة "أوربا: نظرة عامة" و"أصوات الموسيقى الأوربية" تهتم بأنواع معينة من الممارسات الموسيقية الأوربية، فى تداعى مع الممارسات الموسيقية الأمريكية الشمالية، والتى يعتبرها الأور أمريكيون شيئا طبيعيا. وتعكس وجهات نظرنا ومفاهيمنا (تصوراتنا) سواء بوعى أو بلا وعى، تلك الخلفية. إلا أنه بغض النظر عما تكونه خلفياتنا الموسيقية، فلا بد لنا من الخروج عن جلودنا الثقافية بقدر الإمكان، كى نتأمل الموسيقى من خلال النوافذ الثقافية بدلاً من وجهة نظرنا نحن. وقد نتعلم كيف ننظر إلى ثقافتنا الموسيقية الخاصة بنا من منظور جديد. واليوم، ونظرا للتصنيفات العالمية للموسيقى التى تطلقها الإذاعات والتليفزيون، وأفلام السينما، والفيديو الرقمى، والتسجيلات الصوتية، والإنترنت، قد تبدو الشعوب بمختلف ثقافاتها الموسيقية، وكأنها قد سمعت من قبل بعضا من نفس الموسيقى. ورغم أن هذا الكتاب يؤكد على الطابع المحلى، فإننا لا يجب أن نفهم الثقافات الموسيقية على أنها ثقافات معزولة، اليوم أو حتى فى الماضى، بل على نحو خاص، فإن التفكير فى التفاعل بين ما هو محلى وما هو عالمى يمكنه أن يساعدنا على تذوق ثقافات موسيقية عديدة، بما فيها ثقافتنا الموسيقية.

وإذا ما أردنا أن نفهم الموسيقات المختلفة حول العالم، سنحتاج أولاً إلى فهمها بدلالة لغتها ومصطلحاتها – أى بالشكل الذى تظهر به الثقافات الموسيقية المختلفة. إلا أنه فيما وراء فهم كل واحدة منها فى لغتها الخاصة، سنحتاج إلى قدرة ما كى يمكننا عقد مقارنات والتمعن فى التباينات بين

مختلف موسيقات العالم. ولكى يتم ذلك سنحتاج إلى أسلوب فى التفكير فى الموسيقى بوجه عام.

وكى نبدأ باكتشاف ما الذى قد تتشارك فيه كل الموسيقات، بحيث يمكننا أن ننعم النظر فى الموسيقى كظاهرة إنسانية عامة، لا بد لنا أن نتساءل عن الكيفية التى يدرك بها الناس الاختلافات بين ما هو موسيقى وغير موسيقى. ولا تشمل الإجابة مجرد الاختلاف حول ما قد يعتبره بعض الناس موسيقى، فهل هو من قبيل الموسيقى حقيقة؟ وعلى سبيل المثال، يقول البعض إن الراب **rap** ليست من الموسيقى فى شىء، لكن ما يعنونه هو أنهم يعتقدون بأن الراب ليست موسيقى جيدة أو ذات معنى. وبالأحرى فهناك حالات يكون من الصعوبة بمكان عندها اختبار الحدود بين ما يميز بين الصوت والموسيقى، مثل أغانى الطيور، أو صياح الدلافين والحيتان، هل تلك الأصوات موسيقى؟ وإذا ما أخذنا أغانى الطيور فى الحسبان، سنجد أن كل منا قد سمع الطيور وهى تغنى، ولكن ليس كل منا من استمع إليها باهتمام. فلتجرب ذلك للحظة: ولتسمع غناء طيور الدج[1] **hermit thrushes** عند الغسق فى غابة الصنوبر **Spruce** (أسطوانة مدمجة رقم ١، تراك رقم ٢). وعند بركة والدن، التى ذكرناها آنفا، كان ثورو يستمع لغناء دج يشبه ما فى تلك الأسطوانة.

---

(١) من عائلة التورديدا **turdidae**: طير مغرد له ريش بنى فى المنطقة العلوية وصدر منقط – يسمى أيضا السُمنة – المترجم.

القرص المدمج ١ :٢

أغـانى طيـور الـدج thrushes
(٠,٤٤).
تـسجيل ميـدانى لجيـف تـود تيتون
1999- Main – Little DeerIsle

يعتقد الكثيرون أن طائر الدج يصدر أجمل الأغانى من بين كل الطيور التى تستوطن أمريكا الشمالية. وتحتوى معظم أغانى الطيور علـى عبـارة **Phrase** واحدة، تتكرر باستمرار، لكن الميلوديا التى يصدرها الـدج أكثـر تعقيدا. فستسمع عبارة **Phrase** ثم وقفة **Pause**، ثم عبارة أخرى تتبعها وقفة، ...وهكذا. وهناك البعض ممن يسمعون ذلك الغناء كل عبارتين معا، حيـث تعتبر العبارة الثانية إجابة للأولى. هل تسمعه عزيزى القـارئ علـى هـذا النحو؟ أم تسمعه فى شكل عبارة منفصلة؟ إن كل جملة لهـا إيقـاع مماثـل وتتكون من خمس إلى ثمانى نغمات **tones** وقد يرتفع الصوت أو يـنخفض قليلاً فى كل عبارة. وإذا ما أنصت بانتباه، ستدرك أيضا أن الـدج يـستطيع إخراج أكثر من نغمة فى آن واحد، نوع مـن الهارمونيـة ذات النغمتـين، ويكون ذلك بفضل بنية جهازه الصوتى.

هل تُعتبر أغانى الطير موسيقى؟ إن أغانى الدج بها بعض خـصائص الموسيقى. فلها إيقاع، ولحن وتكرار وتنويع. كما أن لها وظيفة أيضا، فيعتقد العلماء أن الطيور تغنى لتعلن عن وجودها فى منطقة معينة للطيور الأخرى من نفس فصيلتها، وقد تغنى لجذب أليفها. وفى بعض الفـصائل قـد تـدل

الأغنية على الطائر الذى يغنى وما يشعر به نحو طائر آخر. وقد ألهم غناء الطير مؤلفى الموسيقى الغربية الكلاسيكية وبعضهم نقل غناء الطيور إلى المدونة الموسيقية، والبعض الآخر أدمج وقلد أو نقل عبارات من ذلك الغناء إلى مؤلفاتهم. وتوجد أغانى الطيور فى الموسيقى الصينية الكلاسيكية أيضا، وفى بعض المؤلفات الموسيقية الصينية مثل بلاط العنقاء " **The court of phoenix**" لآلة السونا **Suona** (تشبه الأوبوا) مع المجموعة، هناك مقاطع مطولة تضم كتالوجا فعليا. يستعرض نداءات الطيور وأغانى تقوم الآلات بتقليدها، ورغم ذلك، يتردد الناس فى الثقافة الموسيقية الأوروأمريكية فى تسمية أغانى الطير موسيقى. فلما كان كل طائر، حسب كل نوع من الفصائل، يغنى نفس الأغنية مرارا وتكرارا، تبدو أغانى الطير خالية من إبداع التعبير البشرى. والثقافة الأورأمريكية تعتبر الموسيقى تعبيرا بشريا، وأغانى الطير لا تبدو منتمية إلى عالم البشر. وعلى النقيض من ذلك، فهناك شعوب فى ثقافات موسيقية مغايرة يؤمنون بأن غناء الطيور له معنى إنسانى. وعند شعب الكالولى **kaluli** فى بابوا **Papua** بغينيا الجديدة، يعتبرون أغانى الطيور أصوات أسلافهم من البشر، والذين ماتوا وتحولوا إلى طيور وتسبب تلك الأغانى الحزن لدى الإنسان، الذى يعبر عن نفسه فى شكل بكاء ونحيب (فيلد **Feld 1990**). ويفسر الكالولى غناء الطيور بمعانٍ مختلفة عما يفعله الأور أمريكيون. هل يعنى هذا أنه من المستحيل العثور على فكرة واحدة عما تكونه الموسيقى؟ الواقع لا، فالأور أمريكيون لا يوافقون مع الكالولى حول إذا ما كان غناء الطيور له معنى بشرى، إلا أن الاثنين يوافقان على أن الموسيقى لها معنى بشرى. إن دراستنا الجادة لغناء الطيور ومعانيها فى

مختلف الثقافات الموسيقية لتوحى بأن الموسيقى لها صلة مع عـــالم البـــشر. ويمكننا الاستطراد قائلين إن الموسيقى ما هى إلا صوت قد تمت صياغته في أنماط، إنسانية منتظمة (بلاكينج **Blacking 1973**).

وإذا ما أردت الاطلاع على مثال لصوت يختبر الحدود بين الموسيقى واللا موسيقى، استمع إلى الأسطوانة المدمجة١، تراك-١. فخــلال مراحــل إعداد كتاب **Worlds of Music**، وجد المستمعون أن أصوات العاملين فـــى مكتب البريد الغانى - الذى ذكرناه آنفا- كانت مثيرة للاهتمام والفضول على نحو خاص. ومنذ فترة ليست بعيدة، قمنا بمزيد من الدراسة حول ظــروف التسجيل. وقد كتبت هنريتا ماكى كارتر **Henerietta Mckee Carter** (فـــى اتصال شخصى مع جيف تود تيتون - يولية ٢٠٠٠) فى تقريرها ما يلى:

"... فى أحد أيام عام ١٩٧٥ كنت أنا وبل كارتر **Bull carter** جالسين فى مقر إقامة جيم وإيرنستينا كوتينج **Jim and Ernestina Koetting** فـــى جامعة غانا، وبينما كنا نتبادل أطراف الحديث مع إيرنــستينا، ونحــن فـــى انتظار العشاء، إذ دخل علينا جيم وهو فى حالة من الإثارة والتقط معـــدات التسجيل، ثم اختفى وهو يقول فى طريقه خارجا إنه سمع شيئا يريد تسجيله. وعاد بعد فترة ليصف لنا المنظر.

كان عمال البريد الذين يشطبون الطوابع يدويا فى مكتب البريد لجامعة غانا ويصدرون أصواتًا كالطبول، واثنان يصفران، ولم تكن هناك أى طبول، فقد كانوا يؤدون ما يشغلون به وقتهم. كيف كان يتم ذلك بالضبط؟

وقد كتب كوتينج (تيتون ١٩٩٢ - ٩٨ - ٩٩) ما يلى:

" كانت الخطابات التى يتم شطب طوابع بريدها، تجمع فى ملفين مرتين يوميا ويوضع كل ملف على أحد جانبى طاولة مقسمة. وهناك رجلان يجلسان على كل جانب، وكل منهما معه أداة يدوية للشطب (مثل تلك التى تراها فى السوبر ماركت لتسعير البضاعة)، وختامة **Ink pad**، وكومة من الخطابات. والعمل بسيط، فالخطاب ينزلق مع الكومة باليد اليسرى، وتقوم اليد اليمنى بختم الخطاب بعد تجهيز ختم الأداة من الختامة، وكان ذلك هو ما تسمعه، فالرجلان الجالسان يضربان الخطاب عدة مرات فى أسلوب إيقاعى، وهو يخرج من الملف إلى الطاولة ليتم شطبه (وتصدر تلك العملية صوتا خفيفا مكتوما للضربة)، ويتم تحبير الختم مرة أو عدة مرات (ويصدر ذلك أخفض صوت فى العملية وهو صوت رنان خفيف **resonant**) ثم يتم ختم الخطاب (صوت ميكانيكى عالى الطبقة **high pitched**) والإيقاع الصادر ليس بسيطا: واحد اثنان ثلاثة (سحب الخطاب – تحبير الختم – ختم الخطاب). بل بالأحرى كانت هناك حسابات موسيقية، فالضربات العديدة على الخطاب الناتجة من سحبه لأسفل، ثم إن تكرار الضربات للختم فى الختامة، وتعدد الشطب لكل خطاب كلها كانت تؤدى لنوع من المتعة الإيقاعية. ومثل ذلك التكرار يبطئ من معدل سير العمل، لكنه يجعله أكثر متعة وتشويقا. والأصوات الأخرى التى تسمعها لا علاقة لها بالعمل نفسه، فهناك رجل ثالث معه مقص يصدر صوت التكات دون أن يقص شيئا، لكنه يضيف للنموذج الإيقاعى. والمقص يصدر صوتا هكذا: كلِك كلِك كلِك، سكتة... وهو نموذج إيقاعى أساسى مستخدم فى الموسيقى الشعبية الراقصة (الغانية). أما العامل الرابع فقد كان يصفر بفمه. وقد يصاحبه أى واحد من الثلاثة الآخرين (أو كلهم)، فى حرية، أى ألحان شعبية أو موسيقى كنسية تتمشى مع الإيقاع..."

إن أغانى العمل الموجودة فى الثقافات الموسيقية حول العالم، إنما هى نوع من الموسيقى، تتراوح وظيفتها ما بين تنسيق الأعمال المعقدة والتخفف من وطأة السأم والملل الناتجين من التكرار وتجعل العمل أكثر تشويقا ومتعة، وفى ذلك المثال استطاع العمال أن يحولوا الحياة إلى نوع من الفن ويستطرد كونتينج قائلاً:

" إن تلك الأصوات تبدو كما لو كانت موسيقى، وطبعا هى كذلك، إلا أن من يؤدونها لا يفكرون فيها إطلاقا على هذا النحو، فهؤلاء الرجال يؤدون عملا ولا يقومون بأداء عرض موسيقى، فالناس تمر رائحة غادية بمكان العمل دون أن يلقوا أى اهتمام للموسيقى (تيتون ١٩٩٢: ٨٩).

وحتى لو كان عمال البريد لا يفكرون فى ذلك النشاط بصفته أداء موسيقيا، نجد أن كوتينج لديه رغبة فى القول "بأنه يبدو مثل الموسيقى، وطبعا هو موسيقى". ويمكنه أن يقول ذلك لأنه يربطه بالأنشطة الغنائية فى الثقافات الموسيقية الأخرى (انظر على سبيل المثال، أغانى العمل فى الفصل ٤). وهو قد وجد نموذجا مشتركا فى أدائهم الموسيقى يقوم بتجاوز خصوصية أى ثقافة موسيقية مفردة، بمعنى أنه يسمع هؤلاء الناس وهم يصفرون لحنا ما ويصاحبونه بنموذج إيقاعى من ضربات موقعة ذات جاذبية وتشويق: وقد أثرت فيه الموسيقى، وهو لم يشعر بذلك التأثير فقط، بل نما لديه دافع لتسجيلها. وفى نفس الوقت نجده يحترم مفهوم عمال البريد، وأسلوبهم فى التفكير، بأن ذلك لم يكن من الموسيقى فى شيء. وبمعنى آخر، فالعمال يقومون بذلك كجزء من مهامهم الوظيفية، لشغل الوقت، إنها طريقتهم

للوجود فى الحياة كعمال يشطبون طوابع البريد وليس كمغنيين وموسيقيين بصدد أداء موسيقى.

يقوم الناس فى مختلف الثقافات الموسيقية بتنظيم الأصوات فى أنماط موسيقية **musical patterns**، ورغم تنوع تلك الأنماط عبر الثقافات المختلفة، فإننا سنجد أن كل أنماط الثقافات الموسيقية تلك تبدو لنا فى صورة نسميها موسيقى. ترى كيف نفكر على نحو مقارن فى الأنواع التى تضمها المنظومة الموسيقية الهائلة الممتدة عبر جميع أرجاء العالم؟ لقد فهم كوتينج أنشطة عمال البريد كموسيقى مقارنة بموسيقات أخرى كان يعرفها وقد أدرك نمطا مألوفا من الألحان والهارمونيات التى سمعها، وربما فعلت ذلك أنت أيضا. ورغم أن تلك الترتيلة الغانية كانت من وضع مؤلف موسيقى غانى، فإنها أوربية المصدر، فهى ميراث من موسيقى مسيحية تبشيرية فى غانا. وبصفته قد درس فن الطبول الغانية، فقد أدرك كوتينج من أسلوب النبرات الإيقاعية المتقاطعة **cross rhythms** للطبول، أنها موسيقى غانية أصلية. لقد كان يفكر بدلالة اللحن والهارمونية والوزن الإيقاعى **meter** (التفصيلة الشعرية للموسيقى)، والمنظومة الإيقاعية ككل.

والواقع أن الثقافة الأور أمريكية تدرك تلك الخواص الأربع وتتناولهما فى لغتها العادية. والأفكار نفسها مألوفة بالفعل لكثير من قراء هذا الكتاب. فتلك المصطلحات أو المفردات تصف أنماطا أو بنية **structure** ما (صيغة **form**) فى الزمن، وسيكون من الممتع أن تعرف ما الذى حدث لتلك الأفكار الغربية (ولكنها ليست غربية حصريا)، عندما، سواء بالسلب أو الإيجاب، تم استخدامها فى كل ثقافة موسيقية وردت عبر هذا الكتاب. وفى الجزء التالى

الذى يدور حول البنية والإنشاء الموسيقى، سنستعرض فى إيجاز تلك الأفكار، ثم نحول انتباهنا فى الجزء الذى يليه إلى نموذج ثقافة موسيقية لنبين كيف تصبح الموسيقى ذات معنى عند أدائها. وفى الجزء التالى بعد ذلك سندرس المقومات الأربعة الرئيسية للثقافة الموسيقية، التى لا تتم دراستها فى العادة فى الكتب المدرسية كمبادئ أولية، رغم أنها لا تقل عن كونها جزءا من الصوت المنتظم فى أسلوب بشرى وهي: الأفكار، والأنشطة، والذخائر الموسيقية **repertories**، وثقافة المادة الموسيقية.

وفى الجزء الأخير من هذا الفصل، سنعود أدراجنا إلى فكرة البيئة الصوتية **acoustic ecology** التى بدأنا بها. ونحن نفعل ذلك ليس فقط بدلالة التفاعلات بين الأصوات فى نطاق مشهد صوتى معين، بل أيضا بدلالة الروابط البينية للثقافات الموسيقية على مدار التاريخ الإنسانى على كوكب الأرض، واستدامة الموسيقى فى المستقبل.

الإنشاء الموسيقى Structure In Music

الإيقاع والوزن الإيقاعى Rhythm and meter

فى اللغة العادية نستخدم مصطلح إيقاع **rhythm** عندما نشير إلى تكرار أحداث ذات نمط ما، كأن نقول "إيقاع الفصول"، أو إيقاع قطرات المطر، وكما يكتب هويت بانتاليونى **Hewitt Pantaleoni**[1]. "... يأخذ الإيقاع فى حسبانه، فى المقام الأول الزمن المحسوس كتتابع لأحداث أكثر

(١) (١٩٢٩ – ١٩٨٨) عالم إثنوموسيقولوجيا أمريكى. درس فى هارفارد وتخصص فى الموسيقى الإفريقية (غانا)، قام بالتدريس فى جامعة نيويورك – المترجم.

منه امتدادًا span منفردا..." (١٩٨٥ : ٢١١). وفى الموسيقى نجد أننا ندرك الإيقاع عندما نسمع ونتعرف على علاقات زمنية بين الأصوات المختلفة، وقد تسمع صوتا صادرًا من قلم يقع على الأرض، وأنت فى قاعة الدرس، يتلوه بعد قليل سعال لطالب، فى تلك الحالة لا تسمع أى إيقاع، لأنك لم تدرك أى علاقة بين الأصوات، إلا أنك عندما تسمع وقع أقدام لشخص ما يمشى خارج القاعة (فى خطوات منتظمة)، أو عندما تسمع ضربات قلب، تكون فى تلك الحالة تسمع إيقاعا.

وإذا ما قسنا العلاقات الزمنية بين الأصوات، بحيث يمكننا الحصول على نمط تكرارى من بينها سيكون لدينا إيقاع موزون **metrical rhythm**. وعلى سبيل المثال فإيقاع سير الجنود (المارش) هوب اثنين ثلاثة أربعة، هوب اثنين ثلاثة أربعة يعتبر نمطا صوتيا متكررا، منتظما وموزونا، والنبرات المشددة المتكررة تقع على لفظ هوب. إن معظم الموسيقى الشعبية البوب، الكلاسيكية، والفولكلورية المسموعة اليوم فى أمريكا الشمالية لها إيقاع موزون، ومما لا شك فيه أن معظم تلك الإيقاعات يكون أكثر تعقيدا من إيقاع المارش. وإذا كنت متعودا على سماع الأغانى الجريجوريانية[١] فى طقوس الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، فستعرف شيئا عن الإيقاع الموسيقى الحر دون موازين. ورغم أن الكلام العادى ليس من الموسيقى فى شيء، فهو

---

(١) **Gregorian chant**: لفظ عام يطلق على الموسيقى الشعائرية التى تصاحب طقوس الكنيسة الكاثوليكية وتعرف أيضا بالغناء البسيط أو الحر، وتتكون من مجموعة كبيرة من الألحان تغنى فى اتحاد **Unison** على أساس المقامات الديوانية القديمة **modes** وليس لها نماذج إيقاعية منتظمة، ويعزى للبابا جريجورى الأعظم (٥٩٠ – ٦٠٤) تخليصها من الشوائب وتقنينها ومن ثم الاسم – المترجم.

يوفر مثالاً للإيقاع الحر، بينما الشعر الغنائى يكون موزونا (إلا إذا كان شعرا منثورا). ولنتأمل ميزان العمبيــق الخماســى[1] **Iambic pentameter** فــى مسرحيات شكسبير، على سبيل المثال. معظم الأمثلة الموســيقية فــى ذلــك الكتاب، بما فيها أغنية شطب الطوابع التى يؤديها عمال البريــد (القــرص المدمج ١– تراك–١) عبارة عن أمثلة للإيقاع الموزون **metrical rhythm**. وفى الإيقاع الموزون ستجد أنك تشعر بالضربة الإيقاعية وتتحــرك معهــا. وأغنية طائر الدج تعتبر موزونة الإيقاع وحرة فى آن واحد (القرص المدمج ١، تراك–٢). ويمكنك أن تتعرف على ضربة إيقاعية **beat** بينما الدج يغنى عبارة ما، إلا أنه بعد أن يتوقف لا يمكن أن تتنبأ بدقة متى سيبدأ مرة أخرى.

"...أيتها الأخت، حافظى على عفتك..." تلك الأغنية الجانجــا **ganga** من البوسنة (القرص المدمج ٢، تــراك–٩) تفتقــد أى إحــساس بالــضربة الإيقاعية. ولا يمكنك الدق بقدمك معها. ورغم أننا ندرك الإيقاع من خــلال العلاقات بين الأصوات المتتابعة، فإن ذلك الإيقاع مرن بدرجة عالية، لكنــه ليس اعتباطيا. فالمغنيون، والذين قضوا سنوات يؤدون تلك الموسيقى معــا، يعرفون كيف يتم التنسيق بين اللحن والهارمونية، عن طريق إشارات متبادلة بينهم، وليس من خلال نبض إيقاعى **pluse**. إلا أن غياب الضربة الإيقاعية يجعل من الصعب على البعض أن يتعلم الجانجا (انظر الفصل ٥). حاول أن تغنى مع التسجيل واحكم على أدائك. وبالمثل، ستجد أن الإيقاع فــى أغنيــة الزفاف الصينية (القرص المدمج رقم ٣، تراك–٢) يسرى فى أسلوب مــرن

---

(١) بحر العمبيق (تفعيلات شعرية) بحر عَروضى مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل، أو مقطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق – مثال: **Invent** – المترجم.

بينما يحاول المغنى أن يصدر تأثيرا موسيقيا بتطويل لحن بعض المقاطع اللفظية **syllables**.

ومن ناحية أخرى، فإن الإيقاع المعروف "بالكارناتاكا سانجيتا **Karnataka Sangeeta**" القرص المدمج ٣، تراك-١٠) يتميز بتعقيدات مغايرة فجزء "الألابانا **alapana**" الاقتناص له إيقاع مرن وغير موزون، إلا أن الأجزاء التالية موزونة إيقاعيا. وتلك الموسيقى الكلاسيكية من جنوب الهند تقسم الإيقاع الموزون إلى أنماط طويلة مركبة، ذات نبرات ارتجالية، موضوعة على أساس مختلف التراكيب التوفيقية للأشكال الإيقاعية. ويعتمد فن قارع الطبول المسماة "مريدانجام **mridangam**" (انظر شكل ١-٢) على خمسة عشر نوعا مميزا أو أكثر من ضربات الإصبع واليد على مختلف أجزاء غشاء الطبلة **drum head** بحيث يكون لكل ضربة إيقاعية "السولوكاتو **Sollukattu**" الخاص بها، أو المقطع الصوتى المنطوق الذى يقلد صوت ضربة الطبلة، وبنطق الواحد تلو الآخر من تلك المقاطع الصوتية، نجد أنها تضاعف الأنماط الإيقاعية **rhythmic patterns**. ويستخدم ذلك الأسلوب فى التعلم وممارسة التدريبات.

ورغم أن معظم شعوب أمريكا الشمالية وأوربا قد لا تتنبه إلى أن الموسيقى الشعبية التى يستمعون إليها عادة ما تحتوى على أكثر من إيقاع واحد، فالميلوديا التى يؤديها المغنى لها نمط ما، وعازف الجيتار له ميلوديا أخرى، وعادة ما يؤدى قارع الطبول أكثر من نمط إيقاعى واحد فى نفس الوقت، إلا أن تلك الإيقاعات عادة ما ترتبط مع النمط العام ذى النبرة **accent pattern**، ويكون الأسلوب الذى تتفاعل به تلك الإيقاعات مع بعضها

بعضا هو المسئول عن توليد حركة أجسادنا ونحن نهتز مع الضربة الإيقاعية **beat**. ومع كل ذلك، فقد كان ذلك الميزان الإيقاعى الأحـــادى **monometer** غائمًا ومملاً لشخص أرمنى نشأ وترعرع على غذاء من النماذج الإيقاعيـــة المعقدة. كما ذكرنا من قبل. إن الإيقاع فى عملية شطب طوابع البريد يؤكـــد (القرص المدمج رقم ١، تراك–١) عمليات الشد والجذب بين مختلف الأنماط الإيقاعية. (للاطلاع على تحليل أكثر تفصيلاً، انظر الفصل٣)، وذلك الحدوث المتزامن لعدة إيقاعات مع ما يمكننا أن نحسه كضربة إيقاعية أولـــى **down beat**، قد تغير وضعها **Shifting**، هو ما يسمى بتعـــدد الإيقـــاع "بـــوليريتم" **polyrhythm**.



شكل ١–٢

ت. فيسوناثان **T.Viswanathan** – فلوت

رافناد. ف. راغافان **Ramvnad V. Rahavan** – طبلة مريدانجام

ويعتبر تعدد الإيقاعات من السمات الشخصية المميزة للموسيقى في أفريقيا، وفي كل البقاع التي حمل الأفارقة موسيقاهم إليها. وفي الموسيقى العربية نجد أن الموسيقى غير الموزونة **nonmetrical**، أي الغناء والارتجال الآلي في إيقاع حر، تكون متجاورة مع الموسيقى الموزونة **metered**، وفي بعض الأحيان، كما سنسمع في الفصل ١٠، العزف الموقع الموزون مع عزف لا يرتبط بأي وزن، في نفس اللحظة. وفي الفصل ٣، ستتدرب على الكيفية التي يمكنك أن تنتقل من خلالها إلى مستوى أكثر تعقيدا، وهو تعدد الموازين الإيقاعية **Polymeter**، بمعنى وجود متزامن لنظامي وزن (عَروض موسيقى) مختلفين في آن واحد، وذلك وأنت تشيد واقعا موسيقيا بأسلوبين مختلفين في نفس الوقت، وسيكون ذلك عندما تعزف موسيقى نمط الجرس المعروف بالإيوى **Ewe** (الإيه واى)، في رقصة الحرب الغانية "أجبيكور **Agbekor**" (انظر الفصل ٣)

اللحن Melody

في اللغة العادية نستخدم لفظ لحن أو ميلودى عندما نريد أن نشير إلى جزء من مقطوعة موسيقية ينساب صعودا وهبوطا، وعادة ما يكون هو الجزء الذي يسمعه معظم الناس ويغنيه أي منا وهو يستمتع بوحدته. ومن الصعب الجدال في أن اللحن والإيقاع هما خاصيتان حد مختلفتان للموسيقى، ورغم ذلك فإن اعتبار كل منهما كياناً مستقلاً ومنفصلا عن الآخر يدعم عملية الاستيعاب للعمل بالموسيقى بصفة عامة. عندما نقول إن شخصًا ما

يمتاز بصوت حاد (مسرسع) أو صوت عميق، فنحن بذلك نلفت النظر إلى خاصية موسيقية تسمى الدرجة **Pitch** (الطبقة)، التى تشير إلى مدى علو أو انخفاض الصوت وعند حدوث صوت ما، فإنه يحرك الهواء، فيتذبذب بدورات كثيرة فى الثانية. وذلك الهواء المتذبذب سيصطدم بطبلة الأذن، ومن ثم نسمع مقدار ما تكون عليه الدرجة الصوتية من علو أو انخفاض حسب سرعة ذبذبة الهواء. ويمكنك أن تجرب بنفسك مدى صحة ذلك إذا ما غنيت لحنا يكون مريحا لصوتك، ثم تقوم بتخفيض النغمة تدريجيا إلى أقصى ما تستطيعه من هبوط. وكلما يهبط صوتك حتى يصبح كالدمدمة **growl**، يمكنك لحظتها أن تشعر بالذبذبات وقد أبطأت سرعتها فى حلقك. ونستنتج من ذلك أن الدرجة الموسيقية تعتمد على تردد **Frequency**(١) تلك الذبذبات الصوتية. وكلما زادت سرعة الذبذبات ارتفعت الدرجة الموسيقية.

وهناك سمة مهمة أخرى للحن، وهى الجرْس **timbre**، أو خاصية الصوت **ton quality** والجرس يعتبر نتاجا لتنوع الأساليب المميزة التى تتذبذب بها الأصوات البشرية وأصوات الآلات الموسيقية. وهو سبب اختلاف صوت الفيوليتا عن صوت الترومبيت مثلا عندما يؤديان نغمة أو لحناً من نفس الطبقة. ونحن بطبيعتنا نستوعب "بالتة **palette**" الآلة الموسيقية كأمر مسلم به، إلا أنه عندما نصادف آلة موسيقية ذات جرس لم نكن قد

---

(١) التردد هو عدد الذبذبات فى الثانية. ويبلغ تردد نغمة (لا A) التى تطلقها الأوبوا **Oboe**، كى تضبط بقية الآلات النغمات عليها، ٤٤٠ ذبذبة فى الثانية (وذلك قبل بدء العزف من الأوركسترا) – المترجم.

سمعناه من قبل على الإطلاق، مثل آلة الديدجريدو الأسـترالية **Australian didgeridoo**[1]، تنتابنا الدهشة ونسجل ملاحظاتنا علـى الفـور. وبعـض الثقافات الموسيقية، مثل الثقافة الموسيقية الأوربية، تفضل ألوانا صوتية قـد يمكن وصفها بالسيولة والنعومة، وهناك ثقافات أخرى مثل الأفريقية تفـضل ألوانا ذات أزير وطنين **buzzy**، بينما تفضل الثقافة الآسيوية ألوانا قد يمكـن وصفها بأنها تركيز للصوت، وكأنك تجمعه فى بـؤرة **Focused in sound**. وعادة ما يعكس أسلوب إنشاء الآلات الموسيقية لمختلف الثقافات التفضيلات المعمول بها لمختلف الألوان الصوتية، أو مزجها معا، وهو ما نشهده علـى سبيل المثال فى آلة البندير **bender** المغربية (فى الفصل ١٠)، وهـى آلـة تعكس الأساليب الإنشائية العربية والأفريقية إلى جانب التفضيلات الجماليـة الخاصة بالجرس. وتشمل السمات المهمة الأخرى للحن إلى جانب الدرجـة والجرس، حجم الصوت **volume** ؛ أى الكيفية التى تتزايد أو تـنقص بهـا جهورية **Loudness** اللحن. وتبـدأ أغنيـة النـافوهو **Navajo Yeibichai** (القرص المدمج١، تراك-٦) فى أعلى حجم صوتى ممكن، بينما تؤدى الكين الصينى **Chinese qin** (تنطق تشين **chin**) (القرص المـدمج٤، تـراك-٣) فى نعومة.

---

(١) آلة نفخ هوائية طورها أهالى أستراليا الأصليون (فى الـشمال) منـذ ١٥٠٠ عـام وما زالت منتشرة حتى الآن وأحيانا ما تصنف كتروميت خشبية طبيعية، وتعتبر أقدم آلة نفخ، وظهرت فى رسومات الصخور- المترجم.

وهناك سمة أخرى مهمة للحن يجدر الانتباه إليها فى الموسيقى العالمية وهى التوكيد أو التشديد **emphasis** : وكمثال، الطريقة التى يتم بها الاقتراب من النغمات الكبرى **major tones** للحن (بالانزلاق لأعلى أو أسفل نحوها فى الدرجة، كما يفعل بعض المغنيين، أو بأدائهم النغمات على نحو قاطع ومحدد **dead on**، كما فى عزف البيانو، أو فيما يشبه انحناء **bending** الدرجة الصوتية، كما يفعل عازف الجيتار فى موسيقى البلوز (شكل ١-٣). عندما يدفع بالوتر جانبا والعودة به (القرص المدمج٢، التراكات-٤و ٥). ويوضح (شكل ٦-٧) مقارنة بين نوتات وألحان على البيانو، وبين نظرائها فى الموسيقى الهندية. وعلاوة على ذلك فهناك طريقة أخرى لتوكيد نقطة ما فى سياق لحنى وهو إضافة نغمات حلية **decorative tones**، أو ما نسميه فى الموسيقى الكلاسيكية بالزخارف **ornaments**. ونجد مثل تلك الحليات فى كثير من الموسيقات حول العالم. حاول أن تعثر على مثل تلك الحليات وأنت تستمع إلى مجموعة الأسطوانات المدمجة. وعليك بالتركيز على أسلوب المغنيين والموسيقيين، وكيف أنهم لا يغنون أو يعزفون النغمات ببساطة، بل يلعبون بها.

إن المجهود الذى يبذله دارس الموسيقى فى السعى وراء معرفة الكيفية التى تنظم بها مختلف الثقافات الموسيقية الأصوات، لهو واحد من أكثر مصادر المتعة إثارة وسحرا. ونحن إذا ما غنينا لحن أغنية الكريسماس المعروفة "فلتبتهج الدنيا **Joy to the world**" سندرك كيف يحب الغربيون أن يخرج اللحن منتظما. حاول ذلك:

.... فلتبتهج الدنيا ها هو الرب قد أتى!

دو تى لا سو، فا مى رى دو!

(!do ti la so, fa mi re do)

إن ذلك لهو سلم دو – رى – مى المعروف فى الصولفيج، فى ترتيب تنازلى، حاول أن تغنى "فلتبتهج الدنيا" بالعكس، صعودا مع سلم دو – رى – مى مع استخدام المقاطع الصوتية بهذا الترتيب "يأتى الرب الدنيا البهجة **come has lord the world the joy**" وقد تجد فى ذلك صعوبة، إلا أنك لو بدأت بغناء سلم دو–رى–مى باستخدام المقاطع الصوتية للصولفيج، ثم قمت باستبدال دو – رى – مى بـ "لقد أتى الرب **come has lord**" وهكذا...، سيكون الأمر أكثر سهولة لك.



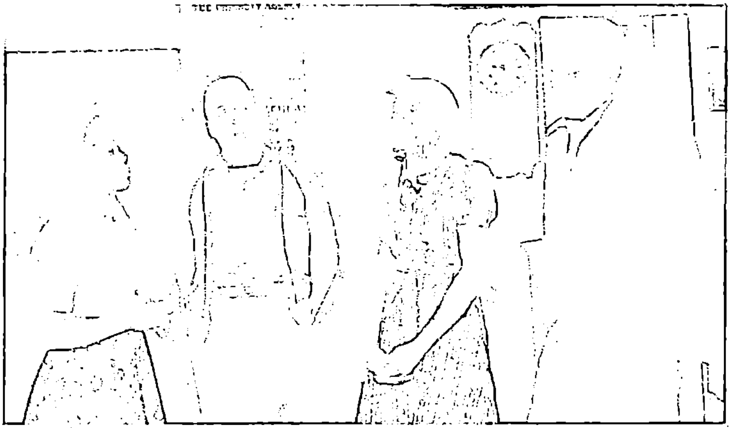
شكل ١–٣

عازف جيتار البلوز جونى وينتر **Johny Winter** (إلى اليسار) مع لوثر أليسون **Luthr Allison** مهرجان بلوز آن أربر **An arbor** بولاية ميتشيجان – أغسطس ١٩٧٠

وتبين الأصابع البيضاء للبيانو كيف انتظمت معظم الألحان في الموسيقى الأوربية والأورأمريكية منذ القرن الثامن عشر. وتمثل دو ري مي وهكذا ما يعرف بالسلم الكبير **major scale** لاحظ أن تلك الدرجات ليست على نفس المسافات من بعضها. حاول أن تغنى "فلتبتهج الدنيا" بدءا من ري بدلا من دو، وستجد أن الميلوديا قد تحولت عن اتجاهها، وإذا كنت قريبا من لوحة مفاتيح، حاول أن تعزفها من خلال الأصابع البيضاء نزولاً – إصبع مفردة فى كل مرة. إن اللحن الصحيح لا يخرج إلا بدءا بالمفتاح دو. ويشير ذلك إلى أن الفواصل **intervals**، أو المسافات بين الدرجات الموسيقية، ليست متساوية.

وتفضل الثقافة الأورأمريكية السلم الكبير (الماجير **major**)، وقد شيدت فى حد ذاتها كثير من الآلات الموسيقية، مثل البيانو والفلوت، بحيث يمكنها أن تصدر الدرجات الموسيقية المحددة والمسافات **internals**، والخاصة بذلك السلم. وفى الفصل ٥ كتب تيموتى كولى **Timothy cooley** الكثير بالتفصيل عن السلالم الموسيقية الأورأمريكية والتنظيم الميلودى، مستخدما نفس لحن "فلتبتهج الدنيا"، إلا أن الثقافات الموسيقية الأخرى قد أقامت آلاتها الموسيقية وسلالمها طبقا لأساليب مغايرة. وعلى سبيل المثال، ينتظم الأوكتاف (أى المسافة بين دو وأخرى حسب نظام الصولفيج) فى الجونح الموسيقى **gongs** لجزيرة جاوه إلى خمس مسافات متساوية تقريبا فيما يسمى سلم السلندرو **Sléndro** (سلين – درو **Slayn-dro**). وعند

الجاويين سلم ثانٍ يدعى بيلوج **pelog** (بى – ولج)، يقسم فيه الأوكتاف إلى سبع نغمات، إلا أن المسافات ليستِ متساوية مثل ما هو موجود فى أى سلالم غربية (انظر النقل أو النظم **Transcription 7-1**). وتعكس أصوات سلالمهم المعروفة بالجملان **gamelan**، أو مجموعة الإيقاع تلك الدوزنات **tunings** (ضبط الدرجات) المختلفة (وعلى سبيل المثال: القرص المدمج٢، تراك–٢٢، مدون على سلم البيلوج **pelog**). وفى الموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند، والمعروفة بالموسيقى الكارناتية **Carnatic music**، نجد أن كل لحن يتطابق مع مجموعة من المبادئ التنظيمية تسمى "راجا **raga**". ورغم أن كل راجا له سلمه الخاص (على أساس واحد من اثنين وسبعين نمطًا سلميًا أساسيًا)، فإن له أيضا جمله الميلودية المميزة، وأنماط التنغيم **intonation patterns**، والحليات **ornaments**، وكل ذلك إلى جانب الحالة المزاجية **mood** أو الإحساس. فالراجا ما هى إلا شبكة من مصفوفات ميلودية **melodic matrix** منتظمة، يقوم المغنى أو الموسيقى بارتجال الألحان أثناء الأداء فى نطاقها (انظر الفصل ٦). وفى نظام المقامات الديوانية **modes** للموسيقى العربية يؤدى المقام **maqam**، نفس وظيفة الراجا الهندية، فى تلك الجمل المميزة والأنماط التزيينية (الحليات)، وهى جزء لا يتجزأ من المقام الديوانى مثل نوتات سلمه، والتى يمكنها أن تدمج معها أرباع الأنغام غير المعدلة **non tempered quarter tones** (انظر الفصل ١٠):



شكل (١-٤)
شباب يؤدون عنصر الهارمونية للموسيقى الإنجيلية
gospe music بريستو **Bristow**. أوكلاهوما، ١٩٣٨

معظم قراء هذا الكتاب يستخدمون كلمة الهارمونية **harmony** لوصف شيء ما قد يحدث للحن: فيقال هذا اللحن ممكن هرمنته. وإذا ما غنيت لحنا ما وقام واحد آخر بغناء الهارمونية، أى جزء مختلف عن اللحن، فى نفس الوقت (انظر شكل ١-٤) فستسمع الفواصل الموسيقية بين النغمات، ليست فقط كتتابع، كما فى السياق اللحنى، بل أيضا تسمعها متزامنة. إن تلك الأنغام الصادرة فى تزامن تسمى تآلفات **Chords**. ورغم أن نظرية الموسيقى الغربية ليست مفيدة دائما فى وصف الموسيقى خارج نطاق التقاليد الأورأمريكية، فإنه فى تلك الحالة تساعدنا كلمة ملمس **texture**، وهو لفظ مستعار للتناظر من عالم المنسوجات، وذلك لوصف النسيج المتداخل للألياف، ويساعد على وصف الكيفية التى تتفاعل بها الميلودية مع الهارمونية

فى مختلف الموسيقات حول العالم. وتماما مثل ما يحدث للخيوط عندما يتم نسيجها معا لإنتاج القماش، يمكن للميلوديا أن تتداخل فى صميم النسيج الموسيقى لإنتاج كيان موسيقى كلى **Musical whole**. وتشير كلمة ملمس هذه إلى طبيعة تلك العلاقات الميلودية البينية **melodic interrelationships**.

وعندما يتكون النسيج الموسيقى من لحن مفرد -على سبيل المثال- وعندما تغنى لنفسك، أو عندما يغنى عدة أفراد نفس اللحن فى اتحاد **Unison**(١)، ففى تلك الحالة يسمى النسيج الموسيقى "أحادى الصوت **monophonic** (مونو فونى). أما إذا ما أضفت صوتا واحدا أو أكثر لأداء وظائف مختلفة، ستجد أن النسيج الميلودى يتغير، ويمكننا حينئذ أن نصف العلاقات البينية التى ترتبط بها الأصوات. وفى الموسيقى الهندية نجد أنها بصفة عامة تحتوى على طنين مستمر **drone**، ويكون عبارة عن نغمة مستمرة لا تتغير أو مجموعة من النغمات تصدر صوتا فى وقت واحد، بحيث يتحرك اللحن الرئيسى فى مقابل ذلك الطنين (انظر الفصل ٦). كما تضم موسيقى الغرب الأوربية أيضا مثل ذلك الطنين. وعندما يعالج صوت أو أكثر نفس الميلوديا بأساليب مختلفة، وفى نفس الوقت تقريبا، يطلق على النسيج الموسيقى فى تلك الحالة مصطلح "متغاير الصوت **heterophonic**" (هيتروفونى). وقد يُسمع تغاير الأصوات **Heterophony** هذا فى أصوات المجاميع الأفروأمريكية وهى تغنى فى هارمونية الصف. **Lined up**

(١) الغناء فى اتحاد **a la unisono**: غناء جماعى لنفس النغمة فى آن واحد، أو غناء نفس النغمة بواسطة كورس مختلط من رجال ونساء على مسافة أوكتاف بينهما – المترجم.

harmony (القرص المدمج ١، تراك-٢٢) ومن خلال الموسيقيين الذين يعزفون لحن "إلومان تيوو **Iluman tiyu"**[١] (القرص المدمج ٤، مسار ١١). وتغاير الأصوات هى النسيج المطلوب فى كثير من أداء المجاميع فى الموسيقى العربية، وفيها يؤدى كل موسيقى نفس اللحن، ولكن مع إضافات من عنده (وحذف أيضا)، فى معالجة الفروق اللونية الدقيقة **nuances** ووضع حليات، كما نسمع فى عدة أمثلة موسيقية فى الفصل ١٠.

وعندما يمتزج لحنان، لكل منهما ما يميزه معا، يكون النسيج فى تلك الحالة متعدد الصوت **polyphonic** (بوليفونى). ومن الممكن سماع البوليفونية أيضا فى أسلوب الجاز الشائع بمدينة نيو أورليانز، وذلك منذ منذ العصور الأولى للقرن العشرين.

وتعتبر التسجيلات الباكرة للويس أرمسترونج **Louis Armstrong**[٢] أمثلة ممتازة لذلك، حيث تتداخل عدة خيوط ميلودية فى نسيج موسيقى موحد. وتحتوى موسيقى الجاميلان **gamelan** لجزيرة جاوة، والفرق الموسيقية الأخرى فى جنوب شرق آسيا (الفصل ٧)، من عدة طبقات من النشاط الميلودى الذى يصفه بعض الدارسين بأنه نوع من البوليفونية. وفى عصر النهضة (منذ نحو ١٤٥٠ حتى ١٦٠٠) كانت البوليفونية هى الصفة المميزة

---

(١) أغنية شعبية من الإكوادور "رجل من تيوو" – المترجم.

(٢) (١٩٠٠-١٩٧١) عازف ترومبيت جاز ومغن وقائد أوركسترا ــ من أشهر موسيقيى الجاز فى القرن العشرين ــ المترجم.

للموسيقى الكلاسيكية الأوربية، وظلت كذلك حتى عصر الباروك المتأخر (وكان باخ هو أستاذ ذلك الفن).

وعندما يمتزج صوتان أو أكثر بتلك الطريقة بحيث يسيطر أحدهما على السياق الموسيقى، وتبدو الألحان الأخرى كمصاحبة ــ أو ما يعنيه كثيرون عندما يقولون إنهم يسمعون هارمونية (مصاحبة **accompaniment**) – يكون النسيج فى تلك الحالة متماثل الصوت (هوموفونى) **Homophonic**. والأسلوب الهوموفونى هو الأسلوب النموذجى للموسيقى الفولكلورية والموسيقى الشعبية "البوب" فى جميع أنحاء العالم (شكل ١–٥).



شكل (١–٥)

فرقة وترية نسائية نحو ١٩١٠ من الممكن أن تكون تلك الصورة العائلية مصدرا مفيدا للتاريخ الموسيقى، حتى ولو كانت المعلومات التفصيلية للموجودين فى الصورة مجهولة. مصور فوتوغرافى مجهول.

وفى الولايات المتحدة تتميز الموسيقى الريفية Country music بالنسيج الهوموفونى، ونجد أمثلة لذلك فى أداء فرقة Fenders النافاهو Navajo لمقطوعة البلوز Folsom Prison Blues (القرص المدمج-١، مسار٧)، وأداء إيفرين Efrain للكوتشيا سانجوان "Quichua sanjuan" لأغنية "Muyu muyari warmigu" على الهارب، التى تعتبر مثالاً للآلة الموسيقية التى يمكنها أداء اللحن ومصاحبته فى آن واحد (القرص المدمج - ٤، تراك-١٠). ويلاحظ أن عزف البيانو فى موسيقى الجاز، والروك، وموسيقى البوب الشعبية يكون هوموفونيا. فعادة يؤدى عازف البيانو الميلوديا الرئيسية باليد اليمنى، مع مصاحبة لها باليد اليسرى. وفى بعض الأحيان يؤدى عازف البيانو المصاحبة فقط، عندما يرافق عازف أو مغنى الجاز المنفرد.

وقد طور عازفو الجيتار فى موسيقى البلوز من أمثال بليند بلاك Blind Blake[1]، وميسيسبى جون هارت Mississippi john hurt[2] أسلوبا هوموفونيا فى العشرينيات من القرن العشرين تؤدى فيه أصابع اليد اليمنى الميلوديا الرئيسية على الأوتار العالية "السوبرانو" treble، بينما يؤدى إبهام اليد اليمنى المصاحبة على أوتار القرار "الباص" Bass فى نفس الوقت.

(١) (١٨٩٣-١٩٣٣) مغنٍّ وعازف جيتار أمريكى. أطلق عليه لقب ملك جيتار الراجتايم King of Ragtime Guitar — المترجم.

(٢) (١٨٩٣-١٩٦٦) مغنٍّ وعازف جيتار بلوز كانترى أمريكى. اشتهر بقدراته على العزف بالنبر Finger Plucked - المترجم.

الصيغة "الفورم" Form

للفظ صيغة معان عدة. ومن خلال ممارستك الكتابة، يمكنك معرفة ما المقصود بكلمة "مختصر **Outlined**" مثلاً. وقد يمكنك القول بأنك تضع أفكارك فى صيغة مختصرة. إن استخدامك للفظ صيغة هنا، يلفت النظر إلى الطريقة التى ينتظم بها الإنشاء أو بنية أفكارك. وبالمثل، ففى التصوير، والعمارة، والفنون الأخرى، تعنى الصيغة تنظيما إنشائيا **Structural arrangement**. ولكن نفهم الصيغة فى الموسيقى، علينا بالبحث عن أنماط التنظيم فى الإيقاع، والميلوديا، والهارمونية. وتشمل أنماط التنظيم الموسيقى، من بين أشياء أخرى، تنظيم الوحدات الموسيقية (من الأصغر إلى المتوسط) للإيقاع، والميلوديا، أو الهارمونية. وإذا ما كانت تبدى تكرارا أو تنويعا. ومثلما يحدث فى اللغة، فتكون الجملة (فكرة تامة) مكونة من وحدات أصغر مثل شبه الجملة **Phrase**، التى تتكون بدورها من كلمات مفردة، تتكون الفكرة الموسيقية من عبارات موسيقية **Phrases** تنتج من توليفة أصوات. ومن الممكن أن يشير مصطلح الفورم أيضا إلى تنظيم الآلات الموسيقية، كما يحدث فى ترتيب المقاطع المنفردة **Solos** (الصولوهات)، أو فى أداء البلوجراس(١)، أو الأسلوب الذى يتم به التوزيع الأوركسترالى لقطعة موسيقية سيمفونية. وأيضا يشير الفورم إلى إنشاء الأداء الموسيقى نفسه أى: المبادئ التى تم على أساسها الإنشاء كوحدات مجمعة وكيف تعمل معا.

---

(١) نوع من أنواع الموسيقى الفولكلورية الأمريكية، ظهر فى جنوب الولايات المتحدة ويتميز بآلات وترية غير كهربية مثل البانجو **Banjos** والجيتارات ــ المترجم.

وإذا ما تأملنا نمطا لنصوص موسيقى البلوجراس (الشعر الغنائى). سنجد أن الفورم يتكون فى العادة من مقاطع شعرية **Stanzas** من ذروات الثلاثة أسطر: فيغنّى أحد الأسطر "صحوت هذا الصباح، والبلوز تحيط فراشى، ويتكرر، ثم يختتم المقطع الشعرى بسطر مختلف: "وذهبت كى أتناول إفطارى، وكانت البلوز فى رغيفى..". ولألحان البلوز أيضا صيغة خاصة، تظهر عند تبديلات التآلف (هارمونية) (انظر الفصل-٤). وفى الموسيقى الصينية المعروفة بالجيانجنان سيزهو **Jiangnan Sizhu** (الفصل الثامن) يمكن عزف نفس الموسيقى فى سرعة مضاعفة فى جزء آخر. وتشمل صيغة الألحان الأمريكية التقليدية الفطرية (الفصل الثانى) استخداما إبداعيا لوحدات صغيرة وتنويعات. ولا تظهر مثل تلك الصيغ للمستمع لأول وهلة للموسيقى، أو حتى للمرة الثانية، وذلك هو أحد أسباب اهتمامنا الكبير بها. ويعتبر التنظيم الإنشائى سمة مهمة للطريقة التى يتم بها التعرف على الموسيقى. وهذا التنظيم يؤدى دوره على مستويات عديدة، وهو لا يعتبر مجرد مفتاح لفهم الكيفية التى تنظم بها الثقافات الموسيقية إبداعاتها الموسيقية، بل هو أيضا يرينا الكيفية التى تفكر بها الثقافات المختلفة، والثقافات الفرعية فى الزمان والمكان بصفة عامة. ولهذه الأسباب يعتبر الفورم الموسيقى قضية مهمة فى كل الفصول التالية.

ويصبح فهمنا للإيقاع، والموازين الموسيقية، والميلوديات، والهارمونية شديد الثراء إذا ما درسنا باهتمام الكيفية التى تمارس بها مختلف الثقافات الموسيقية حول العالم تلك المبادئ التنظيمية للصوت البشرى. إلا أن هناك ما

هو أهم للموسيقى من الإنشاءات الصوتية. فعندما يصدر الناس الموسيقى، نجدهم لا يصدرون مجرد أصوات، بل يقحمون أنفسهم فى مختلف الأنشطة والأفكار. وفى نظر المشتغلين بالموسيقى العرقية **ethnomusicologists**، الذين يعتبرون الموسيقى ظاهرة إنسانية، تكون تلك الأنشطة على نفس القدر من الأهمية مثل الإنشاء الموسيقى، والواقع أن تلك الأنشطة والأفكار هى أيضا جزء من التنظيم الإنسانى للصوت.

وفى كلمات أخرى، يبذل علماء الموسيقى العرقية جهودا كبيرة لمناقشة كل تلك السمات للموسيقى، وليس مجرد الصوت الذى تبعثه. وعلى سبيل المثال، هل هناك مجال لمناقشة ما إذا كان الموسيقيون مخلصين لمثل أعلى، أو إذا ما كانوا يعملون من أجل المكاسب التجارية؟ وهذا الكتاب يقدم الموسيقى فى علاقتها بالتجربة البشرية للفرد، وعلاقتها بالتاريخ، والاقتصاد، وصناعة الموسيقى نفسها، وكذا لكل رؤية للثقافة الموسيقية العالمية، التى تضم بين طياتها أفكارًا حول الكيفية التى يجدر بالبشر أن يتصرفوا على ضوئها. ولكى ندعم أفكارنا حول الموسيقى فى عصرنا هذا، سنأخذ بعين الاعتبار على الصفحات التالية الموسيقى كما تتبدى من خلال الأداء.

نموذج أدائى للثقافة الموسيقية

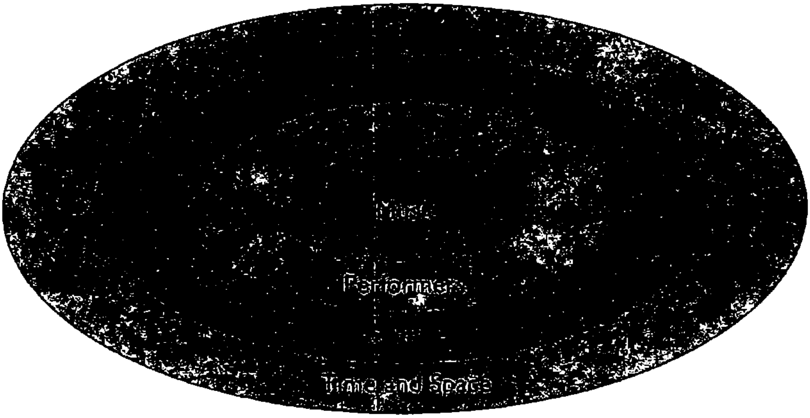
حتى لو تملكنا حب الاستطلاع نحو موسيقى مختلف الشعوب حول العالم ونريد أن نستزيد من فهمنا لها، فقد تكون مواجهة أى موسيقى جديدة عاملاً من عوامل تثبيط المهمة. وعلى سبيل المثال إذا ما كنا نشهد عرضا

حيا لموسيقى ما، فإن دافعنا الأول قد يكون الاستماع إليها ببساطة، ومحاولة استيعابها، لكن نكتشف إذا ما كنا نميل إليها أو ما إذا كانت تحرك فينا شيئا ما. ويكون دافعنا التالى هو أن نترك أجسادنا كى تتجاوب مع الموسيقى. إلا أنه سرعان ما سنطرح التساؤلات حولها: ما تلك الآلة التى تخرج مثل ذلك الصوت الجميل؟ وكيف يعزف عليها المرء؟ لماذا يتراقص الجمهور؟

(أو هل يتراقص الجمهور)؟ لماذا يتصايح البعض؟ ولماذا يرتدى الموسيقيون بذات متماثلة؟ وما الذى تعنيه الكلمات؟ وعلى: ما مستوى معيشة قائد الأوركسترا؟

ولكى تتم صياغة مثل تلك الأسئلة والبدء فى الإجابات عنها بمخطط شامل، سنحتاج إلى مخطط أو نموذج منظور لأى ثقافة موسيقية أو ثقافة فرعية تدلنا على الكيفية المتبعة فى أداء تلك الثقافة ومكوناتها الرئيسية.

وفى هذا الكتاب نشرح نموذجا للثقافة الموسيقية يعتمد على الموسيقى كما يتم أداؤها (تيتون **Titon 1988: 7-10**)، ولكى تدرك الكيفية التى يعمل بها ذلك النموذج فلترجع بذاكرتك إلى الوراء نحو حدث موسيقى ترك فيك أثرا ما. وفى مركز ذلك الحدث (وليكن حفلة كونسير أو عزفًا منفردًا ...إلخ) تكمن تجربتك الموسيقية، التى يقوم بها، غناء أو عزفا، مجموعة من المؤديين (وربما تكون واحدا منهم). ولقد كان العازفون أو المغنون محاطين بجمهور المستمعين (وفى بعض اللحظات، يتوحد المؤدون والمستمعون فى كيان واحد)، وهكذا يقع الحدث الموسيقى برمته بوضعه، فى الزمان والمكان. ويمكننا أن نمثل ذلك الحدث فى رسم بيانى مكون من دوائر متحدة المحور (شكل ١-٦).



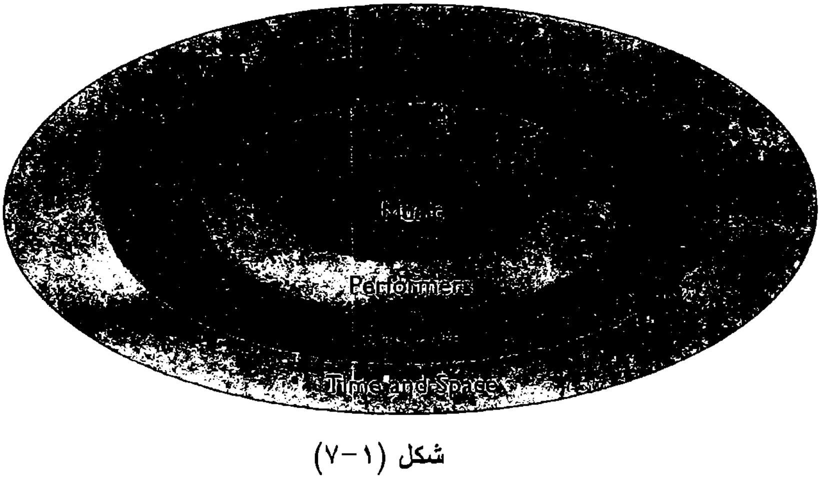
شكل (١-٦)

عناصر الأداء الموسيقى

الموسيقى – المؤدون – الجمهور– الزمان والمكان

وتتقل الآن هذا الرسم البيانى إلى أربع دوائر تمثل

نموذج الثقافة الموسيقية (١-٧).



شكل (١-٧)

نموذج الثقافة الموسيقية (عن تيتون ١٩٨٨. ١١)

التجربة الفاعلة ــ الأداء ــ الذاكرة/ التاريخ.

فى مركز الموسيقى (كما تمارسها) يكون هناك ما يعرف باسم قوتها المشعة **radiating Power**، تأثيرها العاطفى **Motional impact**، وهو ما يبعث فيك أى تجاوب مهما كان: كأن تصادق على ما تسمعه، وتبتسم وتهز رأسك، وتتمايل بكتفيك، وقد تنهض راقصا، ونحن نسمى ذلك تأثير الموسيقى، وقوتها فى بعث الحركة، يضع التجربة المثيرة للعاطفة فى مركز النموذج، والأداء ينفخ الحياة فى قوة الموسيقى، وبذا يمكن الانتقال من المؤديين فى الشكل (١-٦) إلى الأداء فى شكل (١-٧). والأداء **Performance** يضم بين طياته أشياء كثيرة. أولها، أن الناس يصفون الأداء أو المسرحية الموسيقية، أو أى صورة أدائية أخرى، على أنها سياق منفصل عن سياق الحياة العادية: "...هل سمعت قصة تدور حول..." أو "... والآن سنقدم لكم أغنية جديدة كتبها أحد أعضاء الفرقة الموسيقية وهو يفكر فى ...".

وعندما يقع العرض، نجد أن الجماهير تسلم به كمجرد عرض. وقد صرح سامى ديفيز الابن **Samy Davis Jr** (١) فى إحدى مقابلاته "... بمجرد خروجى من منزلى صباحا، أكون مهيأ للتواصل...". وكبداية يمكن القول بأننا كثيرا ما ننهى أى أداء بالتصفيق وصيحات الاستحسان، وثانيا، فهناك هدف من الأداء، فالمؤدون يهدفون إلى التأثير (أو عدم التأثير) فى جمهور النظارة، وأن يغنوا ويعزفوا على نحو ممتاز (أولاً)، ولكى يجنوا النقود، أو يمتعوا أنفسهم، وأيضا لاكتساب خبرة وتعلم، أو يقدموا طقوسا معينة

---

(١) (١٩٢٥-١٩٩٠) فنان عروض أمريكى شامل (أسود). بدأ حياته مغنيا وراقصا. حقق صيتا عاليا باعتباره ممثل سينما وتليفزيون ومقدم برامج تليفزيونية. منح جوائز أكاديمية. وكان مناصرا لحركة حقوق الإنسان ــ المترجم.

أو احتفالاً ما على أرفع مستوى. ويتم تقييم الأداء فى جزء منه بقدر ما يتم تحقيق كل تلك الأهداف. وثالثا، فإنه يتم تفسير الأداء وهو يسير قدما، بمعرفة جمهور النظارة، والذين قد يطلقون الضيحات، ويصفقون استحسانا، أو يهسهسون استهجانا، وكذا يتم تفسير الأداء من قبل المؤدين أنفسهم، الذين قد يبتسمون عندما تبدو الأمور على ما يرام، أو يبدون استياءهم عندما يرتكبون خطأ ما.

وأهم ما يتوجب استيعابه حول الأداء هو أنه يتحرك قدما على أساس من قواعد وإجراءات. وتلك القواعد تساعد الموسيقيين على العزف معا وتفهم كل واحد منهم للآخر، والنظارة أيضا. وعادة ما لا يناقش المؤدون معظم القواعد، فقد تمثلوها ووافقوا عليها تماما. فالبدء فى نفس التوقيت، والعزف من نفس المقام، والأداء داخل نفس الإطار الإيقاعى، وتكرار اللحن عند النقطة المضبوطة. إن كل ذلك لقليل من قواعد كثيرة تحكم معظم الأداء الذى يمارسه الموسيقيون فى الغرب.

وحتى الارتجال **improvisation**، فهو الآخر محكوم بقواعد. وفى حفل الموسيقى الروك على سبيل المثال، يقوم عازفو الجيتار بالارتجال عند تنوع الفقرات الميلودية، إلا أنهم يختارون دائمًا العدد الأقل من الأنغام التى تمثل سلم البلوز (انظر الفصل٤). والارتجال الآلى فى الموسيقى العربية، وهو ما يعرف بالتقاسيم **taqasim**، هو أيضا محكوم بقواعد، فيتوقع من المؤدى أن يدرك الكيفية التى يمزج بها بين مختلف النبضات الإيقاعية القصيرة، التى تتكرر بشكل ثابت طوال السياق الموسيقى، مع العبارات

الخاصة بمقام بعينه، بينما نجده فى نفس الوقت يقوم بالارتجالات فى أصالة ونضارة. وعادة ما يتجاوب المستمعون مع الارتجالات بالصياح والاستحسان وتشجيع الموسيقى، وذلك خلال الوقفات وبعد العبارات الختامية المعروفة بالقفلات **qafla** (انظر الفصل ١).

وفى الفصل الخامس سنرى كيفية تحكم القواعد فى الارتجال، سواء فى الموسيقى أو الرقص فى بولندا. فالقواعد أو الإجراءات المسلم بها تحكم المستمعين أيضا. وهى بعض المواقف لا يكون الصياح مسموحًا به فقط، بل متوقع أيضا. إن نوعية الأردية، وما الذى يتوجب قوله لهو أيضا من الأمور التى تخضع لقواعد شفاهية أو لا شفاهية فى أى عرض موسيقى أدائى. وفى بعض الأحيان يحاول الموسيقيون أن يكسروا تلك القواعد أو التوقعات، كما يحدث (كتقاليد أحيانا) عند تحطيم الآلات الموسيقية فى ختام الكونسير، الذى قد يصبح بدوره شيئا متوقعا.

ونموذج الثقافة الموسيقية الذى نقدمه هنا يعرف الموسيقى فى الأداء كصوت منتظم له معنى من خلال القواعد. (هل غناء الطيور يتطابق مع ذلك النموذج؟ كيف ولماذا؟). وتشمل تلك القواعد ما ينضم تحت لواء التحليل الموسيقى: تفكيك الموسيقى إلى مكوناتها ما هو أكثر من ذلك. وتدخل فى نطاق ذلك، الصيغة **mode**، والموتيفة اللحنية **motif**، والميلوديا **melody**، والإيقاع **rhythm**، والموازين والبحور **meter**، والقسم **section**، وهكذا، وتحديد الكيفية التى تعمل بها الأجزاء معا لتشييد البناء الكلى. وتكمن وراء ذلك مهمة استكشاف وفحص الثقافات الموسيقية للكشف عن القواعد التى

تتضمن الأفكار حول الموسيقى، وكذا العمليات السلوكية فى علاقتها بالموسيقى. وذلك إلى جانب الروابط بين تلك القواعد أو المبادئ، وبين الصوت الذى يسميه جماعة من الناس "موسيقى".

وقد تقف موقف المعارض من الفكرة القائلة بأن الموسيقى، التى تعتقد أنها لا بد أن تبدى حرية فى التعبير عن العاطفة، تكون فى أعظم أحوالها، إذا ما سلمنا بأنها سلوك تحكمه القواعد. إلا أن القواعد تحكم كل السلوك الثقافى البشرى الذى يتمخض عن معنى بنفس هذه الطريقة تماما، والمشكلة ليست فى أن الأداء الموسيقى لا تحكمه القواعد مسبقا، بل إنه يمضى قدما طبقا لتلك القواعد. ومن هذا المنطلق، تشبه الموسيقى لعبًا ومناقشة: فمن دون قواعد لا يمكننا أن نشكل لعبة ما، ومن دون موافقة لماهية الكلمات، وما تعنيه، وكيف تستخدم، لا يمكننا إجراء مناقشة ذات معنى، ومع ذلك، ما دامت المناقشات ذات المعنى يمكنها التعبير عن العاطفة، فإن الموسيقى ذات المعنى يمكنها هى الأخرى أن تعبر عنها أيضا، رغم أن ذلك بالطبع، لا يكون بنفس الطريقة. وعلاوة على ذلك، فإذا كان هناك مستمع ما لا يفهم القواعد، فلن يمكنه فهم أهداف المؤلف أو الموسيقى، بل ولا الإنشاء الموسيقى نفسه.

وفى الشكل (١-٦) نجد الدائرة المناظرة للمستمعين تتحول إلى المجتمع فى نموذج الثقافة الموسيقية (شكل ١-٧). والمجتمع هو الجماعة (بمن فيها المؤدون) التى تحمل على عاتقها التقاليد والمعايير **norms**، والعمليات الاجتماعية والأنشطة، وأفكار الأداء. ونحن لا نعنى دائما بكلمة المجتمع بأنه جماعة من الناس تعيش إلى جوار بعضها بعضًا. فبالنسبة

لموضوع كتابنا، يتشكل المجتمع فى ثقافة موسيقية ما عندما يشارك أفـــراده بطريقة ما، كمؤديين، وجمهور نظارة، ومؤلفين موسيقيين، وهكذا. ونحـــن نسمى تلك المجتمعات، التى يلتف الناس فيها معا حـــول اهتمامـــات عامـــة مشتركة "بالمجموعات المتآلفة **affinity groups**". وقد لا يعرف الناس فـــى مجتمعات الألفة تلك بعضهم بعضًا جيدا، بل قد لا يوجدون فى نفس المكان، مثل مجتمع الإنترنت. وفى أيامنا هذه تتيح بعض المواقع على الشبكة الدولية للفرد أن يؤلف لحنا فى القرار، وفيما بعد قد يكتب شخص آخر مـــن ركـــن مختلف من أركان العالم لحنًا للجيتار فوقه، بينما يكون هناك ثالـــث يـــضع تراك إيقاعات للطبل، وآخر معنى بـــالجزء الغنـــائى، ثـــم خـــامس لكتابـــة الهارمونية الغنائية، وهكذا، حتى تتكامل أغنية يمكن أن تقدم من ذلك الموقع الإلكترونى على الشبكة الدولية أو يتم نسخها **downloaded**. وقد لا يتلاقـــى مثل هؤلاء الموسيقيين على الإطلاق على المستوى الشخصى، وعلى الرغم من ذلك فهم يكونون مجتمعا فيما بينهم.

وهكذا يكون الأداء كائنا فى مجتمع ما، كما يكون جـــزءا مـــن الثقافـــة الموسيقية لشعب ما. والمجتمع مسئول عن إعادة ودعم الموسيقى، سواء على نحو مباشر بالمال أو بأسلوب غير مباشر أيضا، بإتاحة الفرصة للمؤديين كى يمارسوا نشاطهم باعتبارهم موسيقيين. وعادة ما يـــدعم المجتمـــع مـــؤثرات مستقبلية تكون مؤشرا على اتجاه نحو نوع معـــين مـــن الموســـيقى. وفـــى المجتمعات الكبرى المتشابكة كالولايات المتحـــدة، تـــدعم مختلـــف الهيئـــات الاجتماعية أنواعا مختلفة من الموسيقى. كلاسيكى، وروك، وجـــاز، ودينـــى،

ويتم ذلك بطرق متنوعة. وعندما تصبح الموسيقى سلعة إعلاميـــة جماهيريـــة **mass media commodity** للبيع، تكون أنشطة التغليف، والتسويق، والإعلان هى الأخرى أنشطة حاكمة لنجاح الموسيقيين مثل الترويج لنوع من العطور.

والكيفية التى يرتبط بها المجتمع بصناع الموسيقى لها هـــى الأخـــرى تأثير عميق على الموسيقى. وفـــى خـــضم الثقافـــات الموســـيقية الـــشعبية للمجتمعات الريفية، يكون الموسيقيون أنفسهم أفرادًا من نتاج المجتمع، وكل فرد يعرفهم جيداً، وبذا يحدث التواصل وجها لوجه. وعلى الجانب الآخر من النطاق الطيفى، سنجد الفنان المشهور فى الثقافـــة الموســـيقية للمجتمعـــات المتقدمة له حياته (أو حياتها) الخاصة، ويؤدى برنامجه من فـــوق منـــصة عالية، ويأتى صوته من خلال أجهزة وآلات، ويظل لغزا أمام الجماهير. أما كيف يتم التواصل الذاتى للمجتمع فهى سمة أخرى مهمة فـــى الأداء. وتلـــك هى النقطة التى يتم فيها الاهتمام بالموسيقى فى علاقاتها بالعصر، والنـــوع **gender**، والهوية، والمنطقة، والطبقة **class**. وعلى سبيل المثال: هل يمارس الرجال والنساء، والشيوخ والشباب، تجاربهم الموسيقية على نحو مختلـــف؟ وسنناقش تلك القضية فيما بعد فى هذا الفصل.

المكان والزمان، وهما الدائرة الرابعة فى الشكل (١-٦) يتحولان إلى الذاكرة والتاريخ فى نموذجنا للثقافة الموسيقية (شـــكل ١-٧). إن المجتمـــع يتموضع فى التاريخ وهو محمول على أجنحة ذكرياتنا، ســـواء كـــان ذلـــك التاريخ رسميا أولاً، ينتقل شفاهة معتمدا على الذاكرة، أو يـــتم تدوينـــه. إن التجارب الموسيقية، وأنشطة الأداء، والمجتمعات، تتغير على مدار الـــزمن،

ولها تاريخها بالطبع، وهو تاريخ يعكس التغيرات التى حدثت فى القواعد التى تحكم الموسيقى. وأيضا تأثيرات الموسيقى على العلاقات البشرية. وعلى سبيل المثال، فقد كانت التطويرات التى حدثت فى الراديو، والتسجيلات، والتليفزيون تعنى أن الموسيقى لدى سماعها لم تعد فى حاجة إلى الوجود الحسى للمؤدى. وقد تسبب ذلك فى خروج المؤدى عن نطاق العلاقات المجتمعية وجها لوجه، وأتاح للجماهير الاستماع للموسيقى دون أن يعزفوها بأنفسهم. واليوم نجد الموسيقى خلفية دائمة تقريبا لحياة الكثيرين، وذلك مع غياب الموسيقيين أنفسهم فى الغالب.

ويعمل نقاد الموسيقى ومؤرخوها على تغيير التأثيرات الموسيقية أيضا، وذلك بتأثيرهم على ما تراكم، وما يتجمع من أفكار حول الموسيقى. فالناقد الذى يكتب للصحف، والمجلات، أو الإنترنت يساعد المستمعين وصناع الموسيقى على فهم تأثير أنشطة الأداء. وعندما بدأ البيض فى أمريكا يحبون موسيقى البلوز فى الستينيات وظهرت حفلات البلوز ومهرجاناتها (انظر الفصل ٤)، بدأ كتاب الصحف والمجلات يطرحون الأسئلة لمغنى البلوز حول موسيقاهم وتاريخها. ولما كان هؤلاء المشتغلون بموسيقى البلوز يذركون أنهم سيواجهون مثل تلك الأسئلة، فقد جهزوا إجاباتهم، وفى بعض الأحيان كانوا يقرعون ويرددون ما قاله الكتاب حول البلوز، وأحيانا ما كانوا يتسلون بمن يطرحون الأسئلة ويعددون للصحفيين والنقاد روايات ومعلومات خاطئة عمدا، كما كانوا فى بعض الأحيان يجيبون فى صدق من واقع تجاربهم الفعلية. ويتكرر ذلك النمط اليوم من موسيقى الهيب ــ هوب

Hip-hop[1]. وفى كثير من الأحوال يكون موضوع الموسيقى هو التاريخ نفسه. ولقد كان الشعراء الهومريون[2] يغنون الملاحم حول مآثر أوليس **Odysseus**، كما نجد عازفى الجوسلار **guslars**[3] فى الصرب يغنون مآثر أبطالهم، وتدور البالادات **Ballads**[4] حول حكايات عن النبلاء والصعاليك فى أوربا، أما الجريوت **griots** الأفريقية فتؤدى غناء لتروى سير الأنساب والتاريخ، ويحكى الشعراء المغنيون العرب عن أسفارهم البعيدة، والمعارك بين قبائل أسلافهم.

وفى عصرنا هذا، تمثل المسجلات الرقمية **digital recorders**، والحواسب، وبرامج الوسائط الإعلامية **multimedia** ثورة فى تاريخ موسيقى الجموع فى الغرب، حيث إنها تدعم قدرات الموسيقيين والمستمعين أيضا لتسجيل ما يريدون سماعه، ويقدمونه كما يرغبون، ويعاودون الاستماع

---

(١) الهيب - هوب: موجة موسيقية واكبت ما عرف بالهيب - هوب، وبدأت فى نيويورك فى السبعينيات بين الأمريكيين من ذوى الأصول الأفريقية، والمهاجرين من أمريكا اللاتينية مع بعض المؤثرات من مهاجرى جاميكا، وأحيانا ما يستخدم اللفظ مرادفا للراب **rap**، والاسم مأخوذ من إيقاع سير الجنود هيب/هب/هيب/هب وتعتمد الموسيقى على الإيقاع المتكرر والارتجال مع كلام مرسل وقافية **rhyme** - المترجم.

(٢) الشعراء الهومريون من أتباع هوميروس **Homer** (الذى اتفق المؤرخون، على أنه واضع الإلياذة والأوديسة - القرن ٨ أو ٩ ق.م.) ويغنون الإلياذة عن حرب طروادة، والأوديسة، قصة وهى رحلة أوليس بعد عودته من حرب طروادة - المترجم.

(٣) يشبهون عازفى الربابة فى مصر. والجوسلا آلة وترية شعبية من عائلة الفيول **Viol** تنتشر فى يوجوسلافيا. جسمها وعائى من الخشب ويشد عليه رق من الجلد ولها وتر واحد من شعر الخيل - المترجم.

(٤) البالاد: الأقصوصة الشعرية الغنائية- أغنية شعبية قديمة تؤدى فى شكل قصة، ويتكرر فيها اللحن الموسيقى مع كل مقطع شعرى - المترجم.

إليه مرات ومرات. وبتلك الطريقة فإنهم يكتسبون نوعا من التحكم في تاريخهم لم يحدث من قبل. وفي دراستك لتاريخ الثقافة الموسيقية، أو بعضا من سماتها، فإنك لن تحتاج إلى معرفة ما هو ذلك التاريخ فقط، بل من الذى يتقصى أو يكتب عن تلك الأحداث، وما حصة ذلك المؤرخ فيها.

وعند اطلاعك على كل دراسة حالة في الفصول التالية، لا بد أن تأخذ في حياتك ذلك النموذج الأدائى الأساسى للثقافة الموسيقية. لأن كل دراسة حالة تركز على الموسيقى والأداء، ويمكنك استخدام ذلك النموذج لفهم الكيفية التى يتحرك بها كل فصل بين التجربة، والأداء، والمجتمع، والذاكرة، والتاريخ. والتحليل الموسيقى يعتبر جزءًا مهمًا من ذلك الإجراء ولا يتبع علماء الموسيقى الإثنية نفس الإجراء الذى يقوم به المحلل الذى يتفحص الموسيقى الكلاسيكية الغربية بدراسة المدونة الموسيقية للمؤلف، بل عادة ما يتعاملون مع الموسيقى الحية من خلال الأداء، دون تدوين **notation** أو تعليمات من المؤلف الموسيقى. وعادة ما يقوم عالم الموسيقى الإثنية بإعادة نظم الموسيقى، أى من دونها من جديد، ويحلل عناصره البنائية. إلا أنه من المستحيل فهم البنية الموسيقية كلية دون معرفة بالمنهج والأسلوب الثقافى "إذا **Why**" مع المنهج والأسلوب الموسيقى "ما هو **What**".

المكونات الأربعة الرئيسية للثقافة الموسيقية

ترتكز أى ثقافة موسيقية على الشعب نفسه ــ أفكاره، وأفعاله، والصوت الذى يصدره (ميريام ١٩٦٤، ٣٢-٣٣). ولهذا السبب سنقدم الآن طريقة أخرى لمناقشة تلك السمات الموسيقية، نموذجًا لمكون أساسى للثقافة

الموسيقية. وهذا النموذج، وهو المتمم للنموذج الأدائى الذى ناقشناه تواً، ينقسم إلى أربعة أجزاء، أفكار حول الموسيقى، وأنشطة تتضمن الموسيقى، وذخائر موسيقية، والمادة الثقافية للموسيقى (الجدول ١-١).

أفكار حول الموسيقى Ideas About Music:

الموسيقى والنظام العقائدى Music and the Belief system:

ما الموسيقى، وما ما لا ليس موسيقى؟ هل الموسيقى إنجاز بشرى، أم هى كيان سماوى، أم كلاهما؟ هل الموسيقى خير ومفيدة للبشر، أم هل هناك احتمال لأن تحدث ضرراً؟ هل الموسيقى تنتمى لأفراد بعينهم، إلى جماعات، كما لو كانت ملكية خاصة؟ أم أن الموسيقى مورد عام يجب أن نعامله كملكية عامة؟ (سيكون لدينا ما هو أكثر للقول حول من الذى يمتلك الموسيقى فى الجزء المعنون "الأنشطة التى تضم الموسيقى").

وتتواصل تلك الأسئلة مع الأفكار الأساسية للثقافة الموسيقية فيما يتعلق بالمجتمع الإنسانى، والفن، من حولنا بصفة عامة.

جدول (١-١) المكونات الأساسية الأربعة للثقافة الموسيقية

١- أفكار حول الموسيقى

أ- الموسيقى والنظام العقائدى.

ب- جماليات الموسيقى.

ج- السياقات الموسيقية.

د- تاريخ الموسيقى.

٢- الأنشطة التى تتضمن الموسيقى

٣- ذخائر الموسيقى

أ- الأسلوب.

ب- الأنواع.

ج- النصوص.

د- التأليف الموسيقى.

هـ- النقل.

و- الحركة.

٤- المادة الثقافية للموسيقى

وتتنوع الثقافات بدرجة هائلة فى إجابات عن تلك الأسئلة، وغالبا ما تكون الإجابات ذكية وبارعة، بل قد تحمل تناقضا ظاهريا **Paradoxical**، وهى مدمجة فى صميم الطقوس والشعائر، والتى تحاول التوفيق بين الحب والكراهية، وبين الحياة والموت، وبين ما هو طبيعى، وما هو ثقافى. وفى الفصل ٨ سنرى كيف يكون المفهوم الصينى للتكامل **complementarity**، بين ين **Yin** ويانج **Yang**، وعادة ما يرمز له بالعلامة عبارة عن تكامل بين الاختلاف وبين التوافق، وهو ما ينطبق على الموسيقى فى علاقتها بالتاريخ،

واللغة، والجغرافيا، والدين. وعلاوة على ذلك، فقد تتغير الإجابات بمرور الوقت حتى ولو فى نطاق ثقافة موسيقية واحدة. وعلى سبيل المثال، ربما كان أحد مسيحيى القرون الوسطى سيجد صعوبة فى فهم أحد القداسات الشعبية المعاصرة.

وخلال صفحات الكتاب ستجد كثيرا من الأمثلة حول الكيفية التى تتفاعل بها الأنظمة العقائدية مع الثقافات الموسيقية. وسترى فى الفصل ٢ أن الموسيقي جزء رئيسى من احتفالات قبائل النافاهو **Navaho** لشفاء الأمراض. والنافاهو يفهمون النظريات الطبية للعالم الأور أمريكى، ويستخدمون الأساليب الطبية الغربية إلا أنهم يعتقدون أيضا أن هناك أنواعًا معينة من الأمراض مثل الاكتئاب، تشير إلى أن علاقة الشخص بالعالم الطبيعى والإنسان ليست متوازنة، كما أنهم يرون فى الطبيعة قوة قاهرة يمكنها التواصل مباشرة مع الآدميين وتعليمهم الأغانى والأدعية للقيام بطقوس الشفاء التى تسترد الهارمونية (بين الإنسان والطبيعة). والموسيقى على قدر كبير من الأهمية لأهالى أمريكا الأصليين، والذين يرددون أساطير خلق العالم ويعبرون عنها فى تقاليدهم وعاداتهم من خلال الغناء الاحتفالى (انظر شكل ١-٨).

فى الفصل ٣ سنرى أن أهالى قبائل إيوى **Ewe** فى غانا يحبون الموسيقى والرقص ويعتبرون الغناء الاستعراضى المصاحب للجنازات، والرقص، وقرع الطبول لأرواح الأسلاف، وأيضا لذرياتهم من الأحياء، من العناصر المكملة لحياتهم. وبالمثل سنجد فى الفصل ٩ أن الموسيقى والرقص بين شعوب الكوتشوا **Quichua** فى الإكوادور، وبعض الثقافات الرومانية الكاثوليكية فى أمريكا اللاتينية، عناصر مكملة لطقوس السهر على جثة طفل.

وهو احتفال يقام عندما يموت طفل تمت تعميده. إن الغناء المرح والرقص فى حضور الموت لهو توكيد للحياة كما يفهمه هؤلاء الناس. وفى جنوب الهند هناك اعتقاد بأن موسيقات الراجا **ragas**، التى تستعرضها فى الفصل ٦، لها شخصيات موسيقية تعبر عن حالات مزاجية **moods** معينة. وفى الفصل الخامس سترى كيف تكون الموسيقى ضرورة لحفلات الزفاف فى بولندا وبلغاريا، إلى جانب معرفة كيف أثرت ديانات العالم الكبرى، فى الممارسات الموسيقية فى كثير من أنحاء أوربا، وكلما تقدمت فى قراءة الفصول، حاول أن تدرك كيف تعقد كل ثقافة موسيقية صلة بينها وبين رؤيتها للعالم.



شكل (١-٨)

السيد ووكركالهون **walker Calhoun** وحرمه،

وقد أمسك كل منهما بريشة نسر-بيج كوف **big cove**.

قرب شيروكى. نورث كارولينا ـــ ١٩٨٩.

ويعتبر آل كالهون من رواد الحفاظ على الأغانى

التراثية والرقصات فى مناطق الساحل الشرقى

لقبائل الشيروكى **Cherokee**.

متى تكون الأغنية جميلة؟ هل عندما تؤدى غناء على نحو جميل؟ وما نوعية الصوت التي تجلب السرور؟ وما الذى يسبب إزعاجًا للأذن؟ وما الذى يجب على الموسيقىّ أن يرتديه؟ ثم ما المدة التى يجب أن يستغرقها أداء موسيقى ما؟ لا توافق كل الثقافات على تلك الأسئلة المطروحة حول ما هو مناسب، وما هو جميل. هناك البعض فى الولايات المتحدة يجد أن الغناء الأوبرالى الصينى متكلف (ومتوتر) وفيه شيء اصطناعى، بينما يرى بعض الصينيين أن أسلوب الغناء الأوربى المعروف بالبل كانتو **bel canto** (الغناء الجميل)[1]، الذى كان معمولاً به فى الأوبرا، أسلوبا غير صحيح ومضجر. وفى بعض المناطق فى أوروبا يعتبرون المسافات الهارمونية **harmonic intervals** شيئا مزعجا، بينما تستسيغها مناطق أخرى (القرص المدمج رقم ٢، تراك-٩). وهناك بعض عازفى الساكسفون فى موسيقى الجاز يفضلون صوتا ساخنا ذا طنين **buzzy** يعطى إيحاء بصيح الإوز **honking**، بينما يفضل آخرون صوتًا هادئا ناعما، وهو ذلك الجرْس الساكسفونى الذى نجده فى الموسيقى الكلاسيكية. ومن الممكن توصيف الثقافات الموسيقية من خلال تفضيلاتها بين نوعيات الصوت (الجرْس) والممارسات الأدائية، وكلها من قبيل المميزات الجمالية، أى إنها مهتمة بأفكار حول الجمال، والابتهاج، والمتعة، والصيغة (الفورم)، ثم التأثير.

---

(١) ظهر ذلك الأسلوب فى إيطاليا فى القرن ١٧، ويهتم بالمرونة والرشاقة والحليات الصوتية، وقد شاع فى القرن الثامن عشر، وحتى أوائل القرن التاسع عشر، وخير أمثلته أوبرات روسينى (**Rossini 1792-1868**) ودونيزيتى (**Donizette 1797-1848**)، وبللينى (**Bellini 1801-1830**) – المترجم.

وموسيقى الجاميلان **gamelan** فى جاوة (الفصل٧) لا تعرض فى حفلات الكونسير بنفس الأسلوب الذى نسمع به الموسيقى الكلاسيكية فى الغرب، فعادة ما تؤدى لمصاحبة الرقص أو العروض المسرحية. كما تصاحب موسيقى الجاميلان الاحتفالات العائلية كأعياد الميلاد، وحفلات الزفاف، والمناسبات الأخرى، ومن المفروض أن يتبادل الحضور الثرثرة وهم يختلطون ببعضهم بعضًا بينما تستمر الموسيقى كخلفية. أما موسيقى الصينيين المعرفة بالكين **qin** (الفصل ٨) فقد كان يصاحبها منذ قرون عدة موسيقيون من الهواة، وبعض الدارسين، والذين كانت الموسيقى تعنى لهم قضاء وقت ممتع وليس مهنة. وكان من المسلم بـه أن موسيقى الكين لا يحتاج إلى الاجتهاد لكى يصل إلى مستوى الفيرتيوزية **Virtuosity** (المهارة العالية فى الأداء) فى مناسبات الأداء المختلفة، كما أنه ليس مطلوبا منه أن يحفظ أكثر من عدة مقطوعات موسيقية. ويقال إنه منذ نحو ألفى سنة، كان هناك دارس شاب فى زيارة لعالم صينى كبير، وعندما وجد الشاب أن عالم "الكين" العجوز يعلق على الحائط فى غرفته آلته المتهالكة، وقد نقصت سبعة أوتار، تساءل كيف سيعزف الموسيقى ورد العالم المخضرم "..إن الميلوديات التى لا تعزف هى أعذب ما يمكن تأمله على الإطلاق".

سياقات موسيقية

متى يجب عزف الموسيقى؟ وكم مرة؟ وفى أى مناسبات. إن كل ثقافة موسيقية لها إجاباتها المختلفة لمثل تلك الأسئلة التى تدور حول البيئات الموسيقية (انظر شكل ١-٩).

وفى عالمنا المعاصر، حيث قد يعتمد السياق على مجرد مفتاح للفتح والقفل وجهاز mp3 محمول، يكون من الصعب تخيل الأيام التى كانت كل الموسيقى منها تصدر من خلال الأداء وجها لوجه. ولقد كان على أجدادنا الكبار أن يغنوا أو يعزفوا الموسيقى فى عرض وجها لوجه مع من حولهم، كما لم يكن فى إمكانهم إصدار الموسيقى أو طلبها من صوت غير موجود معهم كراديو أو تليفزيون، أو جهاز أسطوانات مدمجة **CD-player** أو آيبود **IPOD**،[(١)] أو كمبيوتر. ترى كيف كان تركيزك فى الاستماع، وأنت بصدد مغنٍ ما أو فرقة منذ ١٢٥ عاما مضت، إذا ما كنت قد فكرت وقتها فى أن ذلك العرض ربما كان هو المرة الوحيدة على مدار حياتك التى أتيح لك فيها أن تستمع لتلك الموسيقى؟

---

(١) الآيبود **IPOD** جهاز تشغيل وسائط متعددة محمول أنتجته شركة آبل وظهر فى الأسواق فى عام ٢٠٠١، وفى عام ٢٠٠٩ كان من أكثر منتجات الوسائل السمعية مبيعا. وإلى جانب الموسيقى، يمكنه العمل كجهاز كمبيوتر صغير، والاسم مأخوذ من حوار ورد فى فيلم "أوديسا الفضاء ٢٠٠١ **Space odyssey 2001**"، واقترحه فينى تشيكو **Vinnie chieco** الذى سوق الجهاز – المترجم.



شكل (١-٩)

فرقة من مغنيى فرق الإنشاد الإنجيلى **Gospel singers**
فى أحد احتفالات إحياء عيد العنصرة **Pentecostal revival**
فى جنوب شرق الولايات المتحدة. وفى ذلك السياق تشارك
آلات الجيتار والبانجو، مع أغانى المعسكرات فى بعض
كنائس الولايات المتحدة مثل التى تبدو فى شكل (١-١).

حتى لو كان الكثير من الزخم الموسيقى حول العالم يأتينا اليوم من خلال الوسائط الإعلامية الجماهيرية، سنجد أن شعوب الثقافات الموسيقية ما زالت تربط بين موسيقات معينة، وسياقات بعينها. فالموسيقى الاحتفالية لقبائل النافاهو **Navalo** الأمريكية تتناسب مع سياقات احتفالية معينة، ولا

علاقة لها بسياق آخر. وكما سنرى فى الفصل ٢، فإن تلك الاحتفالات لهـــا أسماء مثل إينميواى **Enemyay** (الاحتفال بشفاء مـــريض)، وبلينـــسج واى **Blessing way** (الاحتفال بالحمل)، وكل منها له موسيقاه النوعية، التى يجب أن تؤدى على الوجه الصحيح لكى تكون الاحتفاليـــة مـــؤثرة. كمـــا تـــشير كلمة **vacacion**(١) إلى نوع رمزى من المؤلفات الموسيقية لآلة الهارب، ويتم تقديمها فى بداية السهر على جثمان طفل فى قبائل الكوتشوان **Quichuan**(٢)، وذلك فى وقت متأخر من الليل عند تزيين الجسم، وعند غلق التـــابوت فـــى الفجر (الفصل٩). والسياق المعتاد للبلوز عبارة عن البار، والملهى الرخيص **Jute joint**، وصالات الرقص، أو نادى البلوز **blues club** (الفـــصل٤). إن ذلك صرخة بعيدة تأتينا من قاعات الكونسير التى تـــوفر ســـياق العـــروض الأدائية للأوركسترا السيمفونى.

وقد ظلت البلاطات والطبقات العالية فـــى الهنـــد تـــدعم الموســـيقى الكلاسيكية لقرون طويلة وهو ما سنعرضه فـــى الفـــصل٦. إلا أن حفـــلات الكونسير فى الهند تعتبر أكثر استرخاء وتنطلق على سجيتها عنها فى أوربا، حيث كان الرعاة من الحكام والأرستقراطية إلى جانب الكنيـــسة، يـــدعمون الموسيقى الكلاسيكية باعتبارها تقليدًا. أما اليوم فى أوربا وأمريكا الـــشمالية فإن الحكومة والطبقات الموسرة، والجامعات هى التى تقوم بالرعاية. ومن ثم

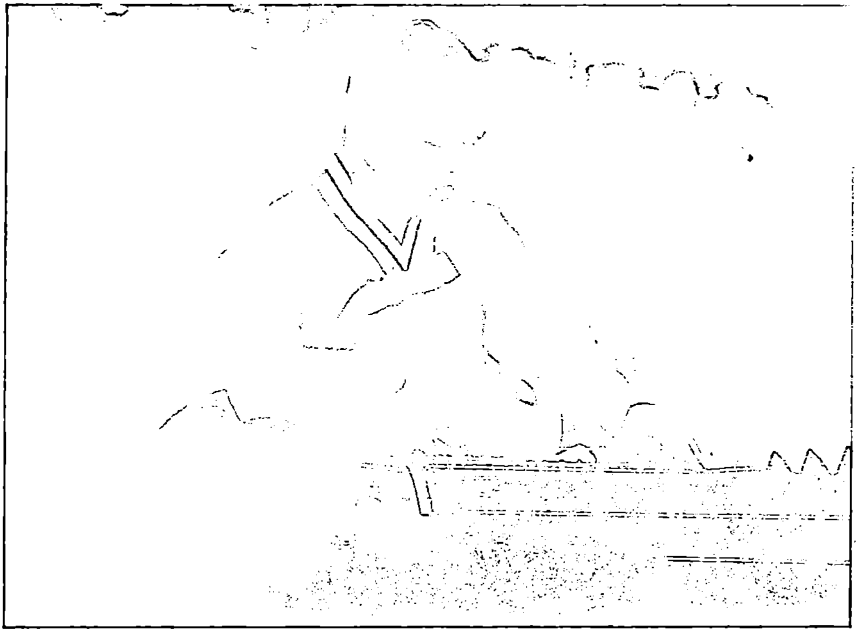
---

(١) إسبانية بمعنى إجازة ــ المترجم.
(٢) قبائل قديمة كانت تعيش فى بيرو فى أمريكا الجنوبية ــ المترجم.

فإن الموسيقى الكلاسيكية فى مختلف أجزاء العالم، عادة ما ترتبط برعاية طبقات الصفوة، كما أنها تؤدى فى سياقات رفيعة المستوى تعكس مدى ثراء وترف من يدعمونها.

وفى بعض الأحيان تتدخل الدولة لدعم أنواع أخرى من الموسيقى. وعلى سبيل المثال، وخلال القرن العشرين، قام الاتحاد السوفيتى والدول الشيوعية الأخرى بتشجيع أنواع معينة من الموسيقى الفولكلورية، أو موسيقى الطبقة العاملة، التى كان المعتقد أنها توحى بالتضامن. وعلى نحو نموذجى، فقد تحولت جماليات الموسيقى الريفية من صورتها المنفلتة وغير الرسمية إلى تعبير منتظم ومتمدن، تغلب عليه الميكانيكية، عن الأمة (فى صورة الدولة) الصناعية الحديثة (انظر الفصل ٥).

وقد عرضت المهرجانات الشعبية التى كانت تدعمها الحكومات الشيوعية، تلك الموسيقى. وفى الولايات المتحدة، شهدت العقود الأخيرة أيضا صعود نجم المهرجانات الشعبية التى تدعمها الحكومة (شكل ١-١٠). وفى مختلف المهرجانات تلك أيضا يتم الاحتفاء بالموسيقات العرقية من كل نوع، وتشجع الحكومة أكثر الوسائل التعبيرية تقليدية وأصالة فى نطاق الثقافات الموسيقية التى يتم تقديمها.



شكل (١-١٠)

كثيرا ما تقدم المهرجان الفولكلورية فى الولايات
المتحدة الموسيقى التقليدية للمجتمعات العرقية. وهنا
تعزف جاى سوك بارك **Jae sook park** على آلة
الكومونجو **komungo**، وهو آلة تشبه اللوت ذات
ستة أوتار تعزف بالنبر ــ مهرجان الفولكلور القومى ــ
بانجور **Bangor** ــ مين **Maine** ــ ٢٠٠٣.

وتوفر مهرجانات الفولكلور سياقا صناعيا للموسيقى التقليديـــة، لكــن الأمل معقود على أنه فى عالم ينجذب فيه الشباب بقــوة نحــو كــل جديــد، كالموسيقى الشعبية التى تعبر حواجز القوميات **Transnational**، وتنتقل عبر الوسائط الإعلامية الجماهيرية، سنجد أن مهرجانات الفنــون الــشعبية **Folk**

festivals، تعمل على تشجيع تلك الموسيقى المحلية فى سياقها داخل أوطانها **Home context**: وعندما تأخذ الأمم طريقها نحو الحداثة، وتصبح الأفكار التقليدية والممارسات عتيقة الطراز، كما يحدث حاليا فى الصين اليوم، (الفصل ٨)، يشارك أفراد على اختلاف مشاربهم، ومؤسسات (مدارس، نوادٍ، جمعيات) فى مجهودات ضخمة للحفاظ على الموسيقى التقليدية وإعادة إحيائها لمواكبة الحياة المعاصرة، وهم بعملهم هذا، فإنهم يحولونها أيضًا (انظر الجزء عن استمرارية الموسيقى واستدامتها **Sustainability** فيما بعد فى هذا الفصل)، إلى سياق يتخطى حدود القوميات.

تاريخ الموسيقى

لماذا تختلف الموسيقات بين شعوب العالم؟ ما الذى يحدث للموسيقى عبر الزمن وفى المكان؟ هل تظل هى نفسها أو تتغير، ولماذا؟ وماذا كانت أصوات الموسيقى تشبه فى الماضى؟ وهل لا بد من المحافظة على الموسيقى؟ وما موسيقى المستقبل؟ وبعض الثقافات قد قامت بوضع ماضيها فى سياق مؤسسى **institutionalize** (مأسسة) فى المتاحف والمعارض الدولية المستقبلية، وقد قامت بدعم المتخصصين، الذين يكسبون عيشهم من خلال القراءة والكتابة حول الموسيقى. وهناك ثقافات أخرى تنقل معرفة التاريخ الموسيقى شفاهة بصفة أساسية، عبر الأجيال. وتقوم أجهزة التسجيل، وأفلام السينما، وشرائط الفيديو، والأسطوانات المدمجة، وأسطوانات **DVD**، والآن الإنترنت أيضا، بإتاحة الفرص أمامنا للحفاظ على العروض الأدائية

على نحو أكثر دقة بكثير مما كان. أسلافنا يستطيعونه، لكن ذلك لا يتم إلا إذا اخترنا أن نفعل ذلك، وعلى سبيل المثال، كان أحد الموسيقولوجيين العرقيين **ethnomusicologists** يسجل شرائط فى أثناء تعلمه غناء الموسيقى الأمريكية الأصلية (موسيقى أهل البلد الأصليين، قبائل الهنود الحمر فى أمريكا). وقد نصحه معلمه أن يمسح الشرائط ويعيد استخدامها بمجرد ما يستوعب دروسه إلا أنه قرر الاحتفاظ بها.

يستجيب تاريخ الموسيقى للتغيرات التى تمت فى الثقافات الإنسانية. وأغانى العمل التى كانت تسلى أفراد الطبقة العاملة قد أفسحت الطريق لطنين الآلات مع قدوم الثورة الصناعية (الفصل٤)، إلا أن همهمة **hum** الكمبيوتر اليوم توفر خلفية لمؤلِّف موسيقى مفرد، كما يمكنها أن تنظم أيضا استماعا عبر الإنترنت لوقائع حفلات زفاف ريفية فى أوربا وآسيا، كما تتيح الاستماع لموسيقات الجنائز التى أحيانا ما تضم مؤلفات موسيقية مهمة للاحتفاء بشعائر تلك المناسبات. وتمثل موسيقى النحيب **Lament** فى حفل زفاف صينى (مقدم فى الفصل٥) إحياءً موجودا الآن لموسيقى واحتفالاً ترغب شعوب الجبال الموجودة فى بولندا فى الاحتفاظ به. وقد تنشأ أسئلة حول تاريخ الموسيقى سواء داخل أو خارج نطاق ثقافة موسيقية معينة. ومعظم الثقافات الموسيقية لها علماء المجتمع الخاصين بها وهم من المؤرخين أو من ثقات الموسيقى، وقد يكونون ممن تلقوا تدريبا ممنهجا أم لا، ويقودهم فضولهم للموسيقى إلى التفكير والحديث عن الموسيقى فى نطاق ثقافتهم الخاصة، وهم يطرحون أسئلة ويقدحون ذاكرتهم أو يحررون إجابات. وفى بعض الثقافات الموسيقية، ترتبط السلطة بكونك موسيقيًا ممتازًا، وفى ثقافات أخرى، قد لا

يحتاج المرء إلى أن يكون موسيقيا ممتازا لكى يكون مؤرخا موسيقيا يشار إليه بالبنان. ومثل هؤلاء المؤرخين، عادة ما يكون لديهم حب استطلاع حول الموسيقى فى الخارج، إلى جانب ثقافاتهم الخاصة أيضا، وغالبا ما يطرحون دراسات نظرية للبحث عن الفروق الموسيقية وتفسيرها.

والملاحظ أن التقسيمات الأربع للأفكار الموسيقية، التى ناقشناها توا: الموسيقى، والنظام العقائدى، وعلم الجمال، والتاريخ كثيرا ما تتشافه (تتداخل) **overlap**. ورغم أننا قمنا بفصلها عن بعضها بعضا هنا كى يساعدنا ذلك فى البحث، فإننا لا نريد أن نفترض أن الثقافات الموسيقية تقدم جبهة متحدة فى تناولها وأفكارها عن الموسيقى، أو أن الثقافة الموسيقية تقوم بتوصيف مفهوم جمال مفرد. فغالبا ما يختلف الناس، فى نطاق ثقافة موسيقية ما، فى أفكارهم حول الموسيقى. ولقد كانت موسيقى الراجتايم، والجاز، والروك آند رول، والهيب هوب موسيقات ثورية عندما قدمت فى الولايات المتحدة. وقد قوبلت (وما زالت) بمعارضة شديدة وقد ارتكزت تلك المعارضة على الجماليات (فالموسيقى تبدو بصفة عامة صاخبة وعلى شىء من الفسق **obscene**، بينما تساءل البعض عما إذا كانت تلك موسيقى على الإطلاق!)، وعلى السياق (فنموذج وأسلوب الحياة الذى ارتبط بها قد حمل معه تعاطى المخدرات، والعنف، وحرية ممارسة الجنس، والمواقف السياسية المشتطة، وهكذا).

وعندما توجد التقسيمات المنظمة فى نطاق الثقافة الموسيقية يمكننا إدراك الثقافات الموسيقية الفرعية **music subculture**، إنها عوالم فى نطاق

عوالم فن الموسيقى. والواقع أنه كما رأينا، فإنه يمكن تقسيم معظم الثقافات الموسيقية فى عالمنا المعاصر إلى عدة ثقافات فرعية، تعارض بعضها بعضا، فتكون الكلاسيكية ضد الروك على سبيل المثال أو (منذ عصر سابق)، وتكون التراتيل الدينية معارضة للموسيقى الراقصة، وأغانى الشراب والمنادمة. وكثير من الثقافات الموسيقية الأمريكية الأصلية **Native** فى الشمال الشرقى للولايات المتحدة له ثقافة فرعية من التقليديين المهتمين بالموسيقى المعروفة بالموسيقى الفطرية الأمريكية، بينما ترتبط ثقافات موسيقية أخرى على نحو أكثر عمقا مع موسيقى الكنيسة الكاثوليكية، وهناك أيضا ثقافات أخرى ذات صيغ من الموسيقى الشعبية المعاصرة (الروك، والجاز، والريفية **country**) بحيث تكيفت مع احتياجاتها وتوجهاتها وأحيانا ما تتداخل الثقافات الفرعية: ففى كنيسة بمينيسوتا قد يشمل أداء ترتيلة ما **hymn** المنطقة (الجزء الأوسط الأعلى من الغرب)، الأصول العرقية **ethnicity** (ألمانية)، والديانة (اللوثرية)، وكلها أساسات للثقافات الفرعية. أى ثقافات موسيقية فرعية يمكنك تحديدها والتعرف عليها جيدا أكثر من ثقافات أخرى؟ وأيها لا تحبه؟ هل اعتمدت تفضيلاتك على السياقات، والسمات الجمالية، والنظام العقائدى أو مزيج من كل ذلك؟

الأنشطة الموسيقية

ليس لدى الناس فى نطاق ثقافة موسيقية مجرد أفكار حول الموسيقى، فمن الطبيعى أنهم يضعون تلك الأفكار موضوع الممارسة العملية فى أنشطة متعددة ومختلفة، وتشمل تلك الأنشطة كل شيء بدءًا من إصدار الأصوات

إلى إصدار الموسيقى من خلال الإنترنت، وفى إجراء البروفات للموسيقيين فى أماكنهم، إلى العزف ضمن الفرق والأوركسترات، وتنظيم حفلات الكونسير، والقيام بالتسجيلات، حتى تسويق الموسيقى نفسها. وتزداد فى كل يوم أعداد من يصبحون مستهلكين فاعلين للموسيقى، وهم يختارون بعناية الموسيقى التى يريدون معرفتها عن قرب أو ممارستها، من بين ذلك التنوع المهول المتاح منها.

وقد نجد أن الأنشطة البشرية التى تضم الموسيقى تحتوى أيضا على الطريقة التى يصنف بها الناس أنفسهم فى علاقتهم بالموسيقى. وتتقسم الأفكار الموسيقية وأنشطة أداء الموسيقى بطريقة غير متساوية بين الناس فى أى ثقافة موسيقية. وعلى سبيل المثال، فالبعض يؤدى الموسيقى غالبا، وهناك آخرون لا يستطيعون ذلك بالمرة. وبعض الموسيقيين يؤدى الموسيقى كوسيلة لكسب عيشه، بينما نجد آخرين يعزفونها من أجل الحب. ويغنى الناس مختلف الأغنيات ويمارسون الموسيقى على نحو مختلف بسبب السن والنوع (ذكر أو أنثى). كما تغنى المجموعات العرقية والعنصرية، ومجموعات العمال أغانيهم الخاصة بهم أيضا. وقد تطورت كل مجموعة من هؤلاء، أو قد يسند إليها، دورها الموسيقى الخاص بها. وكل تلك الاختلافات لها علاقة بالتنظيم الاجتماعى للثقافة الموسيقية، كما أنها تعتمد على فكرة الثقافة الموسيقية عن موسيقى. وقد نتساءل، من خلال ثقافة موسيقية معينة، عما تمثله ممارسة فتاة مراهقة فى إحدى ضواحى الساحل الغربى، أو ممارسة فتى محترف للموسيقى فى المدينة، أو جدة فى الريف ذات ميراث سويدى عرقى تعيش فى مزرعة؟

وأحيانا ما يشبه تقسيم السلوك الموسيقى التصنيفات الاجتماعيـــة فـــى نطاق الجماعة، كما يدعم أيضا الأنشطة المعتادة للثقافة. وحتى عـــام ١٩٩٧ لم يكن الأوركسترا السيمفونى فى فيينا يضم نساء. وخـــلال معظـــم القـــرن التاسع عشر كان الرجال يؤدون معظم أدوار النساء فى أوبرا جينجو **Jingju** (أوبرا بيكين) (انظر الفصل ٨)، حيث كانت الحكومة الصينية ترى أن مـــن الخطأ ظهور الرجال مع النساء على المسرح. وفى كثير مـــن الاحتفـــالات التقليدية حول العالم، نجد أن تجمعات الرجال والنساء تكون منفـــصلة عـــن بعضها، ولكل مساحته المخصصة له. وبعض الحفلات تركز على الرجـــال والنساء تكون منفصلة عن بعضها ولكل مساحته المخصصة لـــه. وبعـــض الحفلات التى تركز حصريا على الرجال، وبعضها الآخر يركز على النساء. ومن ناحية أخرى نجد أن الموسيقى تتخطى أحيانا حدود المـــزاج الثقـــافى **Cultural grain** على اتساعه، وغالبا ما يكون ذلك فى أوقات الكرنفـــال أو اللحظات المهمة فى دورة الحياة (بدايات مشروع أو أحـــداث مـــا، حفـــلات زفاف، جنازت، وهكذا). والناس على الهامش الثقافى يكتسبون أهمية عندما يعزفون الموسيقى لتلك المناسبات.

والواقع، أن كثيرا من الثقافات الموسيقية تضع الموسيقيين فى مكانـــة اجتماعية متدنية، إلا أنها تعترف بقدراتهم وأحيانا ما ترى فى عملهم نوعـــا من السحر. إن أهم سمات المؤسسة الاجتماعية الموســـيقية هـــى الوضـــع الاجتماعى والدور: أى هيبة واحترام صانعى الموسيقى، ومختلـــف الأدوار المحددة للناس في نطاق الثقافة الموسيقية. وفى مقابلة مع الموسيقى العراقى

اللاجئ رحيم الحاج **Rahim Al-Haj** (فى الفصل ١٠) يمكننا أن نستشعر رد الفعل المألوف لوالده، الذى كان لا يوافق على طموحات ابنه كى يصبح موسيقيًا، وهو شعور يتردد صداه مع الروايات التاريخية للقرن العاشر فى مسقط رأسه، بغداد. وعلى العكس من ذلك نجد أن الدون سيزار موكينش **Don Cesar Muquinche** (الفصل ٩) قد قرر أن يصبح صانع قبعات بدلاً من اتباع مسيرة والده المهنية، كعازف هارب **Harpist**، إلا أنه عاد إلى الهارب تدريجيا عندما بلغ رشده، وكان السبب الرئيسى لذلك هو أن الجماهير توقعت منه أن يتبع خطوات والده، وباستجابته للتحدى، أخذ يكتشف هو موهبته.

وكثير من الحالات الموسيقية الواردة فى هذا الكتاب تعتمد على تلك السمات الأساسية للتنظيم الاجتماعى. وعندما ظهرت موسيقى البلوز فى بواكير القرن العشرين، كانت معظم الطبقات الوسطى الأفرو أمريكية تربط بينها وبين الطبقات الدنيا السوداء، وحاولت إبعاد أطفالها عنها. وهكذا تحددت لموسيقى البلوز مكانة دنيئة فى السلم الاجتماعى (الفصل٤). كما لم يكن التانجو الأرجنتينى، أو فرقة الموسيقى المعدنية **steel band** الترينيدانية **Trinidadian**(١) يدخل فى عداد الموسيقى المحترمة عندما ظهر لأول مرة، ولم يكتسب ذلك الاحترام إلا بعد ذيوعها فى الخارج وعودتها إلى أوطانها، بل أصبحت رموزا قومية للموسيقى فى بلادها.

---

(١) فرق موسيقية تعتمد على طبول معدنية كانت تصنع من براميل الزيت، نشأت فى جزيرة ترينيداد فى القرن الثامن عشر – المترجم.

والملاحظ أن علماء الموسيقولوجيا الإثنية قد اتجهوا على نحو متزايد إلى استخدام الطرق التى تكون فيه الأصول العرقية، والطبقة، والنوع (ذكر أم أنثى)، والديانة والهوية عناصر مندمجة وجزءا لا يتجزأ من الأنشطة الموسيقية. وعندما يهاجر الناس فى ثقافة موسيقية ما خارج منطقتهم، فغالبا ما يستخدمون الموسيقى كعلامة على هويتهم العرقية. وفى كل مكان بأمريكا الشمالية، تنتشر الجماعات الموسيقية لتؤدى موسيقاها، وتعمل أحيانا على إعادة إحياء أنواع من الموسيقى يعتبرونها موسيقاهم الخاصة بهم، سواء كانت موسيقى كليزمر **klezmer** اليهودية(١)، أو موسيقى مزامير بان **Andean Panpipe**(٢) لجبال الأنديز، أو موسيقى البولكا(٣) من وسط أوربا، أو موسيقى الفادو **Fado** البرتغالية(٤). (شكل ١-١١) أو موسيقى أوبرا بكين.

---

(١) موسيقى يهودية ليهود شرق أوربا الإشكيناز يرجع تاريخها للقرن ١٥، وهى موسيقى دنيوية **secular** تقليدية وتضم أغانى راقصة، والكلمة معناها فى اللغة العبرية آلة موسيقية ــ المترجم.

(٢) موسيقى تعتمد على الآلة المعروفة بفلوت بان (نسبة إلى إله الغابات بان فى الأساطير اليونانية القديمة) أو المتقال **Syrinx**، وهى آلة قديمة تنتشر فى مناطق كثيرة من العالم مثل أمريكا الجنوبية، ورومانيا، وكوريا ...إلخ، وتتكون عادة من خمس أنابيب أو أكثر تتزايد تدريجيا فى الطول ــ المترجم.

(٣) رقصة البولكا **Polka**: رقصة ثنائية مرحة تنتشر موسيقاها فى شرق أوربا والموسيقى الشعبية السلوفية ــ المترجم.

(٤) موسيقى الفادو **Fado**: أسلوب موسيقى يرجع تاريخه إلى عام ١٨٢٠ فى البرتغال (والكلمة بمعنى القضاء والقدر فى اللغة البرتغالية) يتميز بألحان جنائزية، ويرى بعض النقاد أن تلك الموسيقى من أصول أفريقية ــ المترجم.

وفى القرن العشرين لعبت صناعة الموسيقى دورا مهمًا فى مختلف الثقافات الموسيقية، وأصبح من الممكن تعليب الموسيقى وتعبئتها وتداولها بيعا وشراء. كيف تحقق السلعة الغنائية انتشارا بين الجماهير؟ ومتى تكون الشهرة والذيوع نتاجا لترويج وضجيج صناعى، ومتى تكون نتاجا للتهافت عليها من المستهلك؟ وكيف تصل الأنواع الجديدة من الموسيقى إلى الإعلام؟ ولماذا تصعد أنواع معينة من الموسيقى إلى سماء الشهرة بينما تهوى أخرى إلى الظل؟ وما مقومات الأغنية التى تحقق نجاحا جماهيريا؟ إن الثروات تأتى وتذهب اعتمادا على قدرات منتجى الموسيقى على التنبؤ بما سيتم تسويقه بنجاح. وذلك رغم أن معظم الموسيقات التجارية لا تلقى سوقا رائجة. كيف تتعامل مجموعة من الموسيقيين مع الصناعة؟ وكيف سيكسبون عيشهم مع إخلاصهم لرؤيتهم الموسيقية؟ وما المكونات الرئيسية للمصطلح تم البيع **selling out**. وعلى مدار العقود السابقة توسعت الأسواق وازدادت أعداد الموسيقيين فى جميع أنحاء العالم والجميع يشاركون فى صناعة الموسيقى. وقد ساعدت برمجيات الكمبيوتر تلك الصناعة، كما ازدهرت أسواقها على الشبكة الدولية "الإنترنت"، كما دعمت الموسيقيين فى تحولهم إلى منتجين ومسوقين. وهكذا أصبحت الموسيقى سمة فى غاية الضخامة للاقتصاد العالمى. ويبلغ حجم المكاسب والخسائر حاليا، نتيجة الصراع الجارى حول مستقبل إطلاق الموسيقى على الإنترنت وحدها، بلايين الدولارات.

ومنذ جيل مضى، كان الناس يتداولون الموسيقى من بين أيدى المؤسسات بإصدار شرائط الكونسير لمختلف فرق الارتجال **Jam bands**[(١)]، وكان هواة الموسيقى يقومون بتجهيز "خلطات **Mix**" من وضعهم للأغانى الشعبية الجاهزة على شرائط الكاسيت (لأنفسهم ولأصدقائهم). أما اليوم فمع برمجيات ما أطلق عليه "فرقة موسيقى المرآب **Garage band**[(٢)]، أخذ الكمبيوتر يحول عشرات الآلاف من الجماهير إلى هواة جادين، حيث يقومون بتأليف موسيقى الضربات الإيقاعية **Beats** أو يسجلون شرائط كخلفية لموسيقى الهيب هوب **Hip Hop**، وقد حققوا نجاحا فى عمليات مزج جميع أنواع الأشرطة فى أوقات فراغهم، كما استطاعوا أن يضعوا أغانى من تأليفهم على الإنترنت. ومن الممكن أيضا استئجار الموسيقيين المحترفين لتأليف الموسيقى وإضافة مسارات **Tracks** (تراكات) إلى المزيج، بينما تشجع مواقع معينة على الإنترنت مثل جام جلو **Jam glue**[(٣)] هواة آخرين لإنجاز ذلك العمل مجانا. ومع ازدياد أعداد المشاركين فى الموسيقى بالأداء، وليس لمجرد الاستماع فقط، أصبحت الحدود بين المحترف والهاوى غائمة. وأخذت التجربة الموسيقية الأولية للكثيرين، الذين يستمعون إليها كسلعة، تفسح الطريق إلى تجربة المشاركة فى صناعة الموسيقى نفسها بمساعدة الكمبيوتر وتجاوز القنوات التجارية التقليدية.

---

(١) فرق موسيقية ظهرت منذ الستينيات، مع ظهور جماعة التى عرفت باسم **Grateful Dead**، وتعتمد فى عزفها على الارتجاليات الموسيقية مع إيقاعات متدافعة **rhythmic grooves** وأنماط هارمونية **chord patterns**، مع تنوع الأساليب ـــ المترجم.

(٢) برمجيات طورتها مؤسسة آبل **Apple Inc**، تتيح تسجيل وعزف الموسيقى للهواة – المترجم.

(٣) موقع على الإنترنت يتيح الاستماع إلى مختلف أنواع الموسيقى ـــ المترجم.



شكل (١-٤)

آنا فيناجر **Ana Vinagre** من نبوريدفورد **New Bedford**، بولاية ماسانشوسيش، تؤدى أغانى النواح البرتغالية المعروفة بالفادو **Fado**. مهرجان الفولكلور القومى بانجور. مين ٢٠٠٢.

ومادام هناك قيد الرهان والمخاطرة، ذلك الكم الضخم من الأموال التى تنفق على توزيع الموسيقى، حاليا ومن قبل، فمع كتاب **World music** الـــذى يتم توزيعه عالميا، تشتعل المنافسات وتتأجج حول من الذى يملك الموسيقى؟ وهل يجب أن نتعامل مع الموسيقى كملكية خاصة أم يجدر بنا اعتبارها ملكية

عامة لخير الجماهير؟ أو كما أوضح قانون الملكية الفكرية فـى الولايـات المتحدة، هل يجب أن تكون ملكية خاصة لعدة سنوات معلومة، وبعدها تصبح ملكية عامة تئول للمجال العام؟ وهنا، كما هو الحال فى كـل مكـان، فـإن الأفكار حول الموسيقى تتضمن أنشطة مختلفة، وغالبا ما إعتبرتها الـشعوب فى الثقافات الموسيقية التقليدية ملكية عامة، إلا أنه لما كانـت المؤسـسات متعددة الجنسيات فى الخارج تجنى الأرباح من موسيقاها، فقد نما اهتمامهـا نحو حماية مصادرها الموسيقية. وقد صاغت منظمة حماية الملكية الفكريـة العالميـــة (World intellectual Property Organization WIPO) بالاشتراك مع منظمة الأمم المتحدة للتعليم، والعلم، والثقافة United Nations, Educational Scientific, and Cultural organization اليونـــسكو (UNESCO) سياسة ثقافية لحماية ما سمّياه بالميراث المحـرم Intangible heritage، أو الفنون التقليدية، من الاستغلال التجارى.

ذخائر الموسيقى .

الذخيرة **repertory** (أو المستودع الموسيقى) هو عبارة عن مخـزون من المؤلفات الموسيقية يكون جاهزا للأداء. ويتكون من ستة أجزاء رئيسية: الأسـلوب، والأنـواع، والنـصوص، والمؤلـف الموسـيقى، والانتقـال **Transmission**، والحركة **Movement** والآن عليك أن تفكر فى موسـيقى مألوفة لك إذا كنت تستطيع أن تفهمها من خلال المصطلحات التالية:

- الأسلوب **Style**

يشكل الأسلوب كل ما يتصل بعملية تنظيم الصوت الموسيقى نفسه: عناصر الدرجة الموسيقية (السلم **Scale**، واللحن (الميلوديا) **Melody**، الهارمونية **harmony**)، وأنظمة ضبط النغم (الدوزنة) **Tuning system**، عناصر الزمن (الإيقاع)**rhythms**، والأوزان الموسيقية **meter**)، وعناصر الجرْس (التلوين النغمى) **timbre** (نوعية الصوت)، والتلوين النغمى للآلة الموسيقية)، وشدة الصوت **Sound intensity** (علو الصوت وانخفاضه)، وتعتمد كل تلك العناصر على جماليات الثقافة الموسيقية وتتضافر الجماليات مع الأسلوب لإخراج صوت ممكن تمييزه، بحيث يكون مفهوما لجماعة ما وتعتبره شيئا خاصا بها. وعلى سبيل المثال كانت آلة الربابة **Fiddle** هى أكثر الآلات الموسيقية المصاحبة للرقص شيوعا فى أوربا وأمريكا الشمالية منذ القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن العشرين، وفى مناطق عديدة نجد أنها ما زالت تتمتع بشعبية واسعة، كما أنها تشهد إعادة إحياء فى مناطق أخرى مثل أيرلندا. وقديما كان عازفو الربابة فى ولاية ميسورى يفضلون رقصهم الإقليمى وألحانهم التى يدخلون بها المسابقات على ألحان البلوجراس **blue grass** المنتشرة فى الجنوب العلوى، وعلى جانب آخر، كان عازفو الربابة فى المناطق الجنوبية العليا، فى الأزمان القديمة يفضلون ذخيرتهم الموسيقية من ألحان الجنوب الشعبية **Break down Tunes.** [1] ولا يستطيع من يعرف تلك الذخائر الموسيقية أن يدرك فرقا كبيرا بينهما. فهل هى متشابهة بالفعل؟ الواقع يقول ليس تماما، لأن كل جماعة يمكنها أن تميز موسيقاها الخاصة بها. ومن يحفظون ألحان الربابة عن ظهر قلب يعرفون

---

(١) ألحان سريعة ذات إيقاع ثنائى تنتشر فى جنوب الولايات المتحدة. لها اسم آخر وهو **Real** – المترجم.

أنهم يحصلون على مكانة ما عندما يمكنهم إدراك الفـروق فـى الأسـاليب القومية الإقليمية، ووضع تلك الفروق فى نصوص وكلمات، أو موسيقى.

- الأنواع **Genres**

يطلق لفظ **Genre** على الوحدات القياسية **standard** المعرفة للذخيرة الموسيقية، مثل "الأغنية" وتقسيماتها الفرعية (وعلى سبيل المثال: أغنية مهد، أغنية كريسماس، أغنية زفاف) أو الأنواع العديدة مـن الموسـيقى الآلية والرقـصات (الجـيج **Jig**(١)، الريـل **reel**(٢)، الفـالس(٣)، الأسـكتلندية **Schottische**(٤)، والبولكا **polka** والهامبو **Hambo**(٥) وهكذا). وتظهر الأنواع مع قواعد متكاملة معها أو توقعات لمسار أسلوب الأداء، والتلحين **Setting**، وبذا يمكن تقسيم نفس الأغنية، والرقصة، أو المقطوعة الموسيقية إلى أنواع مختلفة اعتماد على الكيفية التى تؤدى بها، أو أسلوب إعادتها مسجلة، ومتى يتم ذلك، ومن هو القائم بالأداء؟

---

(١) أو الجيجة **Gigue**: رقصة إنجليزية مرحة ثلاثية الإيقاع شاعت فى أوربا فى القـرن السادس عشر، ثم أصبحت صيغة للحركة الأخيرة فى المتتابعة الكلاسيكية فى القرن الـ ١٨- المترجم.

(٢) رقصة سريعة يؤديها زوج من الراقصين. نشأت فى أسكتلندا وأيرلندا ثم امتدت إلى دول إسكندنافيا قبل أن تنتقل إلى الولايات المتحدة ـ المترجم.

(٣) انتشرت في أرجاء أوربا فى القرن التاسع عشر، وهى رقصة ثلاثية تتميز بتـشديد النبر على النقرة الثانية. وأصلها من ريف النمسا، حيث تنحدر من الرقصة المعروفة بالليندلر **Landler**، ويرجع الفضل إلى شوبرت وفيبر فى إدخالها إلى نطاق الموسيقى الكلاسيكية – المترجم.

(٤) شوتيشه: رقصة تشبه البولة (أبطأ سرعة) شاعت فى إنجلترا فى القرن ١٩، وتعرف فى إنجلترا باسم البولكا الألمانية، وقد انتقلت إلى الولايات المتحدة منذ أواخر القـرن ١٩، وارتبطت بموسيقى الجاز المعرفة بالراجتايم ـ المترجم.

(٥) رقصة شعبية من أصل سويدى. انتشرت فى أوربا منذ النصف الثـانى للقـرن ١٩ وعادة ما يصاحبها الأكورديون، وهى مزيج من البولكا والمازوكا ـ المترجم.

ومن ثم فقد يؤدى لحن جيج إيرلندى زاقص كمقطوعة آلية فى جلسة عامة، أو كموسيقى تصويرية لفيلم، أو كمصاحبة لراقص محترف فى عرض عام مثل عروض ريفردانس (رقصة النهر) River dance.[١]، ومعظم الثقافات الموسيقى تضم أنواعًا عديدة، لكن مصطلحاتها لا تتناظر دائمًا مع المصطلحات فى ثقافات موسيقية أخرى. وعند شعوب اليوروبا **Yoruba** فى الأمة الأفريقية النيجيرية على سبيل المثال، يحتفظ الملوك الأقوياء والرؤساء، والنبلاء بالمغنيين الذين يؤدون قصائد المديح كى يغنوا لهم (أولاجوبو **Olajubu 1978: 685**).

وتسمى أغانى المديح أوريكى **Oriki** ورغم أننا قد نستخدم لفظًا إنجليزيا لوصفها (أغانى المديح **Praise songs**)، فإنه يوجد اليوم فى أوربا أو أمريكا نوع موسيقى مرادف لها. وفى اليابان، تشمل تصنيفات تعريف الموسيقى الشعبية: الأغانى الحربية التى تدعى "جونكا **gunka**"، أو الأغانى الفولكلورية المعاصرة "فوكو سونجو **Foku songu**"، تمييزًا لها عن المينويو **minyo** أو الأغانى الفولكلورية التقليدية فى المناطق الريفية، والموسيقى الجديدة **new music** نويو ماى إيشيكو **nyu my ishiku**، والموسيقى الشعبية البوبس **Pops**. وفى أمريكا الشمالية نجد أن البلوز **blues** نوع، والموسيقى الريفية (الكانترى)**Country music** نوع آخر. كما تشمل التقسيمات الفرعية

---

(١) عروض مسرحية راقصة بدأت فى أيرلندا فى الثمانينيات، وانتقلت إلى الولايات المتحدة فى التسعينيات ــ المترجم.

للموسيقى الريفية الروكابيللى rockabilly[١]، والبلوجراس. وإذا ما استمعت إلى محطات موسيقى الكانترى من الراديو، سترى أن البعض منها يقدم نفسه بأنه الموسيقى الريفية الحقيقية real country (جنبًا إلى جنب مع أحدث الأغانى الناجحة، وخليط من أغانى الروك والجاز القديمة (فترة السبعينيات oldies وموسيقى الجنوب الريفية) وأخرى مثل hard country (أكثر من خليط من الموسيقى الريفية المتأثرة بالروك). تأمل الموسيقى الإليكترونية electronic وبعض تقسيماتها الفرعية حيث سنجد أن موقع الشبكة الدولية all music يعرض أكثر من خمسين نوعًا فرعيًا تضم techno[٢]، house[٣]، trance[٤]، trip trop[٥]، happy hardcore[٦]، goatrancer[٧] ، وambient[٨]. وقد انتشرت الأنواع الفرعية من الموسيقى

---

(١) أحد الأنواع الباكرة من موسيقى الروك آند رول. ظهر فى بداية الخمسينيات، وهو خليط من الروك والموسيقى الريفية المعروفة بالهيلبيلى hillbilly ـ المترجم.

(٢) نوع من الموسيقى الإلكترونية الراقصة ظهر فى ديترويت بولاية ميتشيجان فى منتصف الثمانينيات ـ المترجم.

(٣) نوع من الموسيقى الإلكترونية الراقصة ظهر فى شيكاغو بولاية إلينوى، وانتشر فى الثمانينيات كموسيقى شعبية ـ المترجم.

(٤) نوع من الموسيقى الإلكترونية الراقصة ظهر فى التسعينيات، وتميز بضربات إيقاعية من ١٣٠-١٦٥ فى الدقيقة ـ المترجم.

(٥) خليط من موسيقى الروك آند رول وموسيقى الكانترى مجهز إلكترونيا ـ المترجم.

(٦) موسيقى راقصة سريعة يصاحبها غناء، انتشرت فى أوربا وإنجلترا على وجه خاص فى التسعينيات ـ المترجم.

(٧) موسيقى إلكترونية نشأت فى جوا goa بالهند منذ التسعينيات ـ المترجم.

(٨) نوع من الموسيقى يركز على التلوين الصوتى (الجرْس) ويتميز بمحاولته تصوير جوما كأن تصاحب الموسيقى حفل عشاء مثلاً، أو ترمى إلى الإيحاء بصورة بصرية فيما يعرف بالمشهد الصوتى sound space ـ المترجم.

باعتبارها مؤلفات موسيقية، كما نمت عمليات التسويق وتطورت كثيرًا. ترى كم نوعا فرعيا يمكنك أن تعددها ضمن نوعك الموسيقى المفضل؟

- النصوص **Texts**

تعرف الكلمات (أو الأشعار الغنائية) المصاحبة للأغنية باسم الـنص. وأى أغنية لها كلمات تكون عبارة عن تداخل بين نوعين مختلفين تماما من أنظمة التواصل الإنسانى العميق: اللغة والموسيقى. وأى أغنية مع الكلمات هى عبارة عن التحام مؤقت بين هذين النظامين، وللتسهيل يمكننا أن نتفحص كلاً منها فى حد ذاته.

إن كل نص له تاريخه الخاص به، وأحيانا ما تصاحب النص الواحد عدة ألحان. ومن ناحية أخرى، فقد تسرى ميلوديا واحدة مع نصوص مختلفة. وفى موسيقى البلوز على سبيل المثال، فالنصوص والألحان لهما حياتهما المستقلة، وقد يتزاوجان طبقا لرغبة المغنى (الفصل الرابع). ونجد أن مؤلفات بوب بيرات **P.P berat** (البوب الثقيل **heavy pop**) تمزج بين نصوص قومية إندونيسية، مع آلات موسيقية أندلسية شعبية، وجيتارات كهربية وموالفات إلكترونية **synthesizers** (انظر الفصل ٧). وكثيرا ما تجد الأغانى الطقسية للنافاهو، ونصوص الأدعية تنتهى بالقول: "يسود الجمال والتوافق **Beauty and harmony prevail**" (انظر الفصل ٢)

- **التأليف الموسيقى Composition**

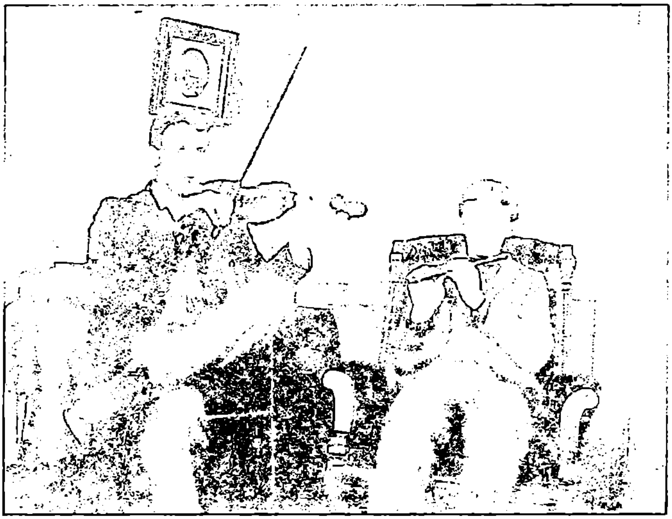
كيف تدخل الموسيقى إلى مستودع ذخائر الثقافة الموسيقية؟ هل يتم تأليف الموسيقى بشكل فردى أو بواسطة جماعة؟ وهل ذلك شيء ثابت، أو يتغير فى حدود معينة، وربما يتم ارتجاله أثناء الأداء بشكل عفوى تلقائى Spontaneously؟ والارتجال له سحره الدائم بين معظم علماء الموسيقولوجيا الإثنية: وتتعرض الفصول ٣، ٤، ٦ لظاهرة الارتجال فى الموسيقات الأفريقية، والأفروأمريكية، وموسيقى جنوب الهند. وقد نرى، عندما نصل فى الدراسة إلى مستوى أكثر عمقا، أننا تمتدح الارتجال لأننا نرى فيه مثالاً للحرية الإنسانية.

والتأليف الموسيقى سواء كان مخططا أم عفويا، يكون مقيدا بالنظم الاجتماعية. هل تكون للثقافة الموسيقية طبقة خاصة من المؤلفين الموسيقيين، أو فى استطاعة أى فرد أن يؤلف الموسيقى؟ والتأليف الموسيقى يرتبط أيضا بالأفكار حول الموسيقى: فهناك بعض ثقافات موسيقية تقسم الأغانى إلى: تلك التى يؤلفها عامة الشعب، وتلك التى تمنحها لهم الآلهة، أو قد تكون من إبداع أى مؤلفين موسيقيين آخرين لا ينتمون إلى عالم البشر.

- **الانتقال transmission**

كيف يمكن تعلم الموسيقى، وكيف تنتقل من شخص لآخر، ومن جيل إلى آخر؟ وهل تعتمد الثقافة الموسيقية على التعليم الرسمى الممنهج، كما هو الحال فى جنوب الهند (الفصل٦)؟ أم أنه يتم تعليم الموسيقى بصفة رئيسية

من خلال المحاكاة (الفصل ٤)؟ وهل نظرية الموسيقى هى التى تشكل أساس عملية التعليم المنهجى فيها؟ وهل الموسيقى تتغير مع مرور الزمن؟ وكيف ولماذا؟ وهل هناك نظام ما للتدوين الموسيقى **musical notation**؟ إن التدوين بالأرقام **cipher notation** فى إندونيسيا لم يظهر إلا فى القرن العشرين (الفصل ٧). وفى التدوين الموسيقى الصينى القديم المعروف بالكين **qin** (الفصل ٨)، كانت الكتابة الصينية تشير إلى أكثر مما تعنيه النوتة المطلوب عزفها، لأن الكثير من مفردات الكتابة بالصور **Pictograms** يوصى بشىء ما موجود فى الطبيعة.



شكل (١-١٢)

صورة عائلية لأب وابنه يعزفان الموسيقى فى المنزل، الأب يعزف الفيولينا والابن يعزف البيكولو (الفلوت الصغير) ــ نحو ١٩١٠ المصدر والمكان غير معروفين.

وعلى سبيل المثال، فقد يوحى التدوين ببطة تحط على الماء، إشـــارة للعازف أن يقلد صوت البطة وهى تهبط، بإصبعه عندما يلمس الوتر. ومثل ذلك النوع من التدوين يمكنه أيضا استثارة الإحساس المراد مـــن المؤلـــف الموسيقى.

وبعض الثقافات الموسيقية تنقل الموسيقى من خلال نظام للتدريب على المهنة (التمهن)[1]، **apprentice ship** يستمر طول الحياة، ومنه يتخذ المعلم دور الأب والأم، فيعلم الصغير القيم والأخلاق إلى جانب الموسيقى. وفى تلك الأحوال، تصبح الموسيقى أسلوبا للحياة، يكرس الصبى فيه نفسه للموســـيقى ولمعلمه. وهناك ثقافات موسيقية أخرى لا تعرف التعليم الممـــنهج. وعلـــى الموسيقىّ الذى يتوق إلى التعلم أن يلتقط الموسيقى بالمراقبـــة والاســـتماع، وغالبا ما يتم ذلك على مدار سنوات طويلة. وفى تلك الأحوال، تكون تنشئة الصغار فى جو موسيقى عائلى مفيدة للغاية (شكل ١-١٢).

وعندما تنتقل الذخيرة الموسيقية من خلال الأمثلة (القدوة) والمحاكـــاة فى المقام الأول بدلاً من التدوين، يقال فى تلك الحالة إن الموسيقى توجد من خلال تقاليد شفهية بدلاً من التقاليد المكتوبة، والبلوز هى مثال الموسيقى التى تنتقل من خلال تقاليد شفاهية، وهو ما نجده أيضا فى الموســـيقى الراقـــصة المعروفة بالـــسانجوان **Sanguan** فـــى مرتفعـــات إكويتـــشوا بـــالإكوادور **Ecuadorian Quichua** (الفصل ٩). وتتنوع الموسيقى فى التقاليد الـــشفهية

---

(١) اكتساب مهارات الحرفة بأسلوب الصبى **apprentice** والأسطى**master**، أو المريـــد والمرشد ـــ المترجم.

خلال الوقت وحسب المكان على نحو أكثر مما نجده فى الموسيقى المرتبطة بتدوين موسيقى مطبوع **score**. وأحيانا ما نجد نفس الموسيقى فى كل من التقاليد الشفهية والمكتوبة. وفى التجْمعات التى يطلق عليها مؤتمرات الغناء **Singing conventions**، نجد أن أفراد الجمعيات التى تنتمى إلى مذهب "طوائف المعموديين القديمة" **primitive Baptist denominations** فى الجنوب العلوى من الولايات المتحدة يغنون الألحان الترانيلية **hymn tunes** من خلال النوتة الموسيقية المدونة فى كتب التراتيل مثل كتاب "الهارب المقدس" **The sacred harp**. كما نجد أنواعا مختلفة من تلك الألحان التراتيلية فى التقاليد الشفهية الشائعة بين طوائف "الرهبان المعموديين القدامى **old regular Babtists** فى الولايات المتحدة (انظر شكل ١-١)، الذين لا يستخدمون التدوين الموسيقى، بل يعتمدون على تعلم الألحان واستظهارها من الكبار.

– الحركة **Movement**

يصاحب الموسيقى دائما نطاق كامل من النشاط الجسمانى. ولا يصدر عزف الآلة الموسيقية، سواء فى شكل منفرد أو ضمن جماعة، مجرد صوت، بل إنه يدفع الناس للحركة بالمعنى الحرفى للكلمة، بمعنى أنهم يتأرجحون، ويرقصون، ويمشون تجاوبا مع الموسيقى. وحتى لو كنا لا نستطيع أن نراهم وهم يتحركون كثيرا، فإن أذهانهم وأجسادهم تتجاوب مع ما يسمعونه أو يمارسونه كموسيقى. كم يكون غريبا لفرقة موسيقى روك أن تؤدى دون حركة تجاوبًا مع موسيقاها، بطرق تجعل المستمعين يدركون أن أفراد الفرقة كانوا يشعرون بها. وقد قدمت عروض تشرح تلك الظاهرة منذ سنين عديدة

مضت، وذلك عندما أخذ أفراد فرقة ديفو **Devo** لـروك الموجـة الجديـدة يتحركون على غرار حركة الروبوت **robot**. وبطريقة أو بـأخرى، فـإن تواصل وارتباط الحركة والموسيقى موجودان فى مستوذع ذخائر كل ثقافة. وفى بعض الأحيان تكون الموسيقى مفككة تماما، تعطـى إيحـاء بالحريـة والتهتك، وفى أحيان أخرى كما فى الموسـيقى الراقـصة لجزيـرة بـالى **balinaise** تبدو شديدة التحكم، وتوحى بأنه فى نطاق تلك الثقافة يكون التحكم وضبط النفس شيئا جميلاً ومثالاً للإعجاب.

– **المادة الثقافية للموسيقى Material Culture of Music**

تشير المادة الثقافية إلى موضوعات المادة الملموسة التى ينتجها الشعب فى ثقافة ما، وهى موضوعات يمكن رؤيتها، والإحساس بها، وتكـون فـى المتناول، ويمكن استخدامها. وهذا الكتاب هو مثال لمادة الثقافة. وهـو مـا ينطبق على أطباق الطعام، وأحجار المقـابر، والطـائرات، والهـامبورجر بأنواعه، والتليفون الخلوى، ومبانى المدارس. ودراسة وفحص أدوات الثقافة والتكنولوجيا يمكنه أن يساعدنا فى معرفة تاريخ الجماعة وأسلوب حياتهـا. وبالمثل، فإن البحث فى المواد الثقافية للموسيقى يمكنه أن يساعدنا فى فهـم الثقافات الموسيقية. وأهم الموضوعات فى أى ثقافة موسيقية هـى بـالطبع الآلات الموسيقية (انظر شكل ١-١٣). وليس فى إمكاننا سـماع الـصوت الحقيقى لأى أداءات موسيقية حدثت قبل سبعينيات القرن التاسع عشر أى قبل اختراع الفونوغراف، ولذا فنحن نعتمد على الآلات الموسيقية لكـى تمـدنا بالمعلومات عن الثقافات الموسيقية فى الماضى البعيد. ولدينا هنا نوعان من الشواهد: آلات موسيقية وصلت إلينا فى حالة ممتازة من الحفظ ولا تـزال،

مثل آلات الهارب السومرية، التى يبلغ عمرها أكثر من خمسة وأربعين قرنا، أو الآثار الصينية من مقبرة المركيز يـــى **Yi** (انظــر الفــصل ٨) والآلات الموسيقية المصورة فى الأعمال الفنية.



شكل (١-١٣)

صبى يعزف آلة ذات وتر واحد تسمى **diddly-bow**.

ولاية ميسورى، ١٩٣٨ (أوردنا فى الفصل الرابع،

تعليمات تصنيع وعزف آلة مثلها).

ومن خلال دراسة الآلات الموسيقية وأعمال فن التصوير، والوثائق المكتوبة، والمصادر الأخرى، يمكننا استكشاف حركة الموسيقى من الشرق الأدنى إلى الصين عبر ألف سنة مضت، ويمكننا دراسة آلة الماريمبا من جواتيمالا وتتبعها حتى جذورها الأفريقية، أو يمكننا أن نرسم مخططًا نتتبع من خلاله انتشار التأثيرات الموسيقية من الشرق الأدنى على أوربا، التى حدثت بصفة رئيسية قبل محاكم التفتيش الإسبانية عام ١٥١٥، وذلك من خلال عمليات التبادل بين الثقافات المتعددة والأديان المتعددة للشعوب فى الأندلس، وتلك المنطقة من جنوب أوربا التى نعرفها اليوم باسم إسبانيا والبرتغال، ولقد نتج عن ذلك تطوير معظم الآلات الموسيقية فى الأوركسترا الأور أمريكى السيمفونى.

ويمكننا أيضا أن نطرح أسئلة عن الثقافات الموسيقية اليوم: من الذى يصنع الآلات؟ وكيف يتم توزعها؟ وما العلاقة بين صناع الآلات الموسيقية والموسيقيين؟ وكيف تعكس الآلات الموسيقية لهذه الأجيال أذواقها الموسيقية وأساليبها، وذلك مقارنة بأذواق وأساليب الأجيال السابقة؟ وفى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، قامت الآلات الكهربية بنقل صوت الموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة، وفى الستينيات انتشرت تلك الثورة الإلكترونية فى كل مكان فى العالم. واليوم نرى من المسلم به أن الآلات الموسيقية الكهربية كالجيتار والكونترباص، والبيانو، والجيتار ذا المنزلقات الصلب Pedal steel guitars[1] قد أذنت بثورة موسيقية. أما الكمبيوتر وحده، فقد

(١) جيتار كهربى مستطيل الشكل يستخدم منزلقات slides معدنية لتقصير وتطويل الأوتار. وله بيدالات تعمل بالقدم (ومن ثم الاسم) ويرتكز أفقيا على أرجل مع مواجهة الأوتار لأعلى ويقمزها العازف بأصابعه (مثل القانون) – المترجم.

أصبح أكثر الآلات الموسيقية ثورية فى عالمنا المعاصر. وفـى المؤلفـات الموسيقية المعتمدة علـى الكمبيـوتر **Computer assisted compositions**، نجدها تدمج عينات صوت مع ابتكارات أخرى، مما يـدعم جـيلاً جديـدًا فى المؤلفين الموسيقيين وهو ينجز أعمالاً لم يكن فى اسـتطاعته إخراجهـا بطرق أخرى.

والمدونات الموسيقية **scores**، والكتب التعليمية، والصفحات الموسيقية **Sheet music**(١)، والأسطوانات الرقمية المدمجة التعليمية متعددة الاسـتخدام **Instructional DVDS**، ومواقع الإنترنت المخصصة للموسيقى. تعتبر هى الأخرى جزءًا من المواد الثقافية. وقد عرف الباحثون الموسيقى الفولكلورية بأنها تلك التى يتعلم الناس من خلالها كيف يغنون الموسيقى سماعيا بدلاً من المدونة المطبوعة، إلا أن البحث يظهر أنه كان هناك تـأثير متبـادل بـين المصادر الشفهية والمكتوبة خلال القرون القليلة الماضية فى أوربا وأمريكا. حيث كان هناك اتجاه للتوحيد القياسى للأغانى، والحد مـن تنـوع النـسخ المطبوعة **Printed versions limit variety**، إلا أنهم على النقيض من ذلك يستثيرون الناس لإبداع أغان أصلية. وأيضا، فإن القدرة على قراءة المدونة الموسيقية يكون لها تأثير واسع المدى على الموسيقيين، وعندما يلاقى ذلـك انتشارا كبيرا، يكون له تأثيره أيضا على الثقافة الموسيقية بشكل عام.

---

(١) مقتطفات أو مقطوعات كاملة من المؤلفات الموسيقية الشائعة تعرضها الشبكة الدولية "الإنترنت"، وفى الممكن إنزالها ونسخها مقابل مبلغ من المال أو مجانا، وينـصرف المصطلح أيضا على الموسيقى المدونة فقط ولم تدخل حيز التنفيذ بعد ـــ المترجم.

وهناك جزء مهم من ثقافة المادة الموسيقية ينبغى أن يُفرد جانبا: وهو تأثير الوسائط الإلكترونية. فتلك التكنولوجيا قد سهلت الثـــورة المعلوماتيـــة، وهى ظاهرة من ظواهر القرن العشرين، وقد تتساوى فى أهميتها مع الثورة الصناعية التى حدثت فى القرن الـــ ١٩. وقد أثرت الوسائط الإلكترونية فى الثقافات الموسيقية حول العالم. ويستمع الناس إلى الموسيقى عبر الوســـائط الإعلامية أكثر من أى وسيط آخر. ومثل تلك الوسائط (الميديا) تعتبر واحدة من الأسباب الرئيسية التى دفعت الكثيرين لإطلاق اسم القرية العالمية **global village** على كوكبنا.

عوالم موسيقية بيئية ومستديمة: Ecological and sustainable world of Music

فى القرن الثامن عشر، وعندما كان الأوربيون يبـــدءون فـــى جمـــع موسيقاهم من ربوع الريف، ومن أماكن بعيدة خارج أوطانهم، كانوا يعتقدون أن الموسيقى الشعبية التقليدية قد انتهى أمرها. ومنذ ذلك التاريخ فـــصاعدا، تتوالى اكتشافات موسيقات جديدة فى كل مرة. وقد استقي جامعو الموســـيقى من الأمريكيين والأوربيين الموسيقى من أقدم أجيالها كى تكون الأكثر أصالة ومصداقية، وأضفوا عليها خاصية لا تخضع لـــزمن، وفـــى نفـــس الوقـــت استهجنوا أى جديد. ولم يعكس ذلك المسارات الحقيقية للثقافات الموسيقية أو يعطى الناس مصداقية كافية للخيار الإبداعى. وعندما يتوقف المـــرء عنـــد

لحظة معينة ليتأمل المشهد الموسيقى برمته سيجد أن هناك ثلاثة أنواع من الموسيقى تنتشر بين معظم المجتمعات:

١- موسيقى قديمة جدا وتشيع بين الناس كأمر مسلم بـه باعتبارها "خاصتنا **ours**" وبحيث لا يتساءل أحد عنها (بل أحيانا لا يعرف أصلا).

٢- موسيقى لجيل سابق وينظر إليها على أنها موضة قديمة أو على الأرجح كلاسيكية.

٣- أحدث الموسيقات أو الأنواع الحالية فيها، التى يتم تسويقها وينظر إليها باعتبارها أحدث التطويرات.

وقد تكون تلك الموسيقات الحديثة محلية، أو مستوردة، أو كلتيهما. والنوع الأخير هو الأكثر احتمالاً، ولكن العالم اليوم مرتبط مع بعضه إلكترونيا، تنتقل فيه أنواع الموسيقى على نحو أسرع بكثير مما كانت عليه من مائة سنة مضت.

ومن ناحية أخرى فالثقافات الموسيقية تكون ذات طابع ديناميكى أكثر منه إستاتيكى: فهى تتغير دوما استجابة للضغوط الداخلية والخارجية. ومن الخطأ الاعتقاد بأن أى ثقافة موسيقية هى شىء ما معزول، ومتوازن ويسرى فى نعومة وسهولة، ولا يمكن اختراقه، ولا يتأثر بالعالم الخارجى.

فالواقع، كما سنرى فى الفصل الرابع، يقول إن الناس ضمن ثقافة موسيقية ما لا يحتاجون أن يتقاسموا نفس اللغة، والهوية القومية أو الأصل

العرقى **ethnic origin**. ففى القرن الواحد والعشرين، أصبحت موسيقى البلوز تتمتع بذيوع وانتشار من خلال المؤديين حول العالم. وهكذا، فالناس ضمن ثقافة موسيقية ما لا يحتاجون حتى أن يتقاسموا نفس الأفكار حول الموسيقى ـ كما رأينا، والواقع أنهم كذلك بالفعل. ومادامت الثقافات الموسيقية تتغير (وهى دائمة التغير)، فهى تعانى من الاحتكاك، ودائما ما تكون قواعد الأداء الموسيقى، والجماليات، وطرق تفسير الموسيقى عرضة للمناقشات والمفاوضات، فهى غير ثابتة بأى حال. إن تاريخ الموسيقى معرض لإعادة تصوره مع كل جيل.

وفى هذا الكتاب عادة ما نبدأ بوصف الطبقات الموسيقية الأكثر قدمًا فى منطقة معينة ثم ناقش باضطراد أكثر من أسلوب موسيقى معاصر، وصيغ، واتجاهات. ونأمل أن نتركك ولديك انطباع بأن العالم ليس مجرد مجموعة من القرى الموسيقية الأصيلة، التى لم يمسها أحد، بل إنه عبارة عن مشهد صوتى **sound scape** منساب، ومتفاعل، ومتشابك، ومتراكب **overlapping**، يستمع فيه الناس إلى أسلافهم، وآبائهم، وجيرانهم، وأسطواناتهم المدمجة، وأجهزة التسجيل فى نفس اليوم. ونحن نفكر فى الناس باعتبارهم نشطاء موسيقيين **musical activists**، يحتاجون أحسن ما يحبونه، ويتذكرون أحسن ما يتردد بين جوانحهم، وينسون ما لا يبدو على صلة معهم، ويدعون آذانهم متفتحة للفرص الموسيقية الجديدة والمثيرة. إن ذلك يحدث فى كل مكان، وهى وقائع توحد بين أبعد المناطق وأكبر المدن.

الموسيقى عنصر منساب وديناميكى للثقافة، وهو يتغير كى تناسب الرغبات التعبيرية والعاطفية للجنس البشرى، وربما هو أكثر كائن متغير بين الحيوانات. ومثل كل الثقافات، فالموسيقى تكيف إنسانى خاص مع الحياة على هذه الأرض. وبنظرة عالمية، سنجد أن الموسيقى عبارة عن نظام بيئى **ecological System**. وكل ثقافة موسيقية هى تكيف من نوعية خاصة مع ظروف خاصة. وتتغير الأفكار حول الموسيقى، والمنظمة الاجتماعية، والذخائر الموسيقية، ومادة الثقافة، من ثقافة موسيقية إلى ثقافة تالية. وقد لا يكون من الحكمة أن نسمى ثقافة موسيقية ما بأنها بدائية موسيقية **music primitive**، لأننا إذا ما فعلنا ذلك فمعناه أننا نفرض معاييرنا الخاصة على جماعة أو مجتمع ما، والتى لا تعترف بها، إن مثل ذلك التمركز العرقى **ethnocentrism** لا مكان له فى دراسة موسيقات العالم.

ومن الممكن دراسة الموسيقى من الناحية البيئية بصفتها موردًا إنسانيًا يتم إنتاجه واستهلاكه. وعلى عكس البترول، الذى هو مورد طبيعى محدود ومتناه يتناقص كلما استخدم، فالموسيقى مورد إنسانى لا متناه يظل حيا بالاستخدام. ورغم أن الموسيقى فى بعض الأحيان قد اعتبرت موردا اقتصاديا، فإنها كمورد إنسانى لها بعد عاطفى يرعى العلاقات الإنسانية خارج عالم الاقتصاد، وبمعزل عنه. ورغم ذلك فهى مثل الموارد الطبيعة الأخرى تتم تجربتها بصفتها مصدرا من مصادر الطاقة فى معظم الثقافات الموسيقية، وككيان له خصائصه الخيرة والسيئة. وقد تتحسن أو تتلوث، وتستخدم بحكمة أو تهدر قوتها. والناس مسئولون عن استخداماتها بحكمة

واستدامتها، والحفاظ عليها، وتنظيمها وإدارتها، ثم استمراريتها كمورد إنسانى يستخدم بحكمة.

ورغم أن عمليات الإشراف على الموسيقى عادة ما تركزت على الحفاظ على الموسيقات المعرضة للخطر، فقد يبدو من المفيد أن نفكر فيها كتشجيع للناس كى يصنعوا الموسيقى. وفى كلمات أخرى، فموضوعات الإشراف المستديم لا تكون للموسيقى فقط، بل للناس الذين يصنعونها.

وفى الفصول التالية، نستكشف البيئات الصوتية **acoustic ecologies** لعدة عوالم موسيقية، وكذا سنتحرى عوالم داخل عوامل موسيقية أخرى. ورغم أن كل عالم قد يبدو وحده غريبا أمامك فى البداية، فإنها جميعا منتظمة ولها هدف. وباعتبارها نظاما بيئيا، سنجد أن القوى التى تشكل ثقافة موسيقية تحتفظ بتوازن ديناميكى.

وقد يكون لأى تغير فى جزء من البيئة الصوتية، مثل اختراع الجيتار الكهربى، أو أحدث تكنولوجيا لموسيقى الكمبيوتر، تأثيرات بعيدة المدى. والنظر إلى الموسيقى بهذه الطريقة يقود إلى نتيجة مؤداها أن الموسيقى تمثل قوة إنسانية عظمى تسمو بالحدود السياسية، والاجتماعية، والمؤقتة والضيقة فى نفس الوقت. وفى الموسيقى ساحة عريضة يمكن للناس فيها أن تتبادل الحديث وتغنى وتعزف وتتواصل مع بعضها بعضًا بطرق لا تتيحها الثروات، أو الوضع الاجتماعى، أو المكان، ولا الفروق والاختلافات بين البشر. إذن فالكتاب مع مجموعة الأسطوانات المدمجة المرفقة ما هو إلا

مجرد عينة بسيطة لما فى موسيقى العالم من ثراء. ونحن نأمل أنك ستواصل استكشافك بعد انتهائك من قراءته.

www book companion website

وستجد اختبارات تعليمية موجزة، ومواقع على الإنترنت، وما هو أكثر بكثير فى **book companion website for worlds of Music 5th Edition** **Academic. Cengage.com/ music/ titon/worlds_5**

الفصل الثانى
أمريكا الشمالية/أمريكا الأصلية

دافيد ب. ماك أليستر David P.Mc Allester

تبدو الموسيقى الهندية الأمريكية غير مألوفة لمعظم الأمريكيين من ذوى أصول غير هندية. ومن ثم، يبدأ ذلك الفصل بتقديم منظور شامل من خلال التباين الموجود فى ثلاثة أساليب من بين العديد منها فى موسيقى الأمريكيين الأصليين. ثم سنتفحص بالتفصيل بعضا من الأنواع العديدة للموسيقى التى يتم تقديمها اليوم، وذلك فى قبيلة واحدة وهى "النافاهو Navajos" وستتم دراسة حياتهم الموسيقية فى علاقاتهم بثقافتهم التقليدية وتاريخهم الحاضر. ودراسة الخلفية الثقافية للنافاهو سيعزز كثيرا من استيعابك لموسيقاهم.

ثلاثة أساليب مختلفة

رقصة سو جراس Sioux Grass Dance

يكمن جوهر الموسيقى فى عملية المشاركة، سواء بالاستماع أو بالأداء (عزفا أو غناء) وهو الأسلوب الذى يظل الأفضل. وسنبدأ بالصوت الذى

يبدو أكثر الأصوات هنديا **Indian** للأمريكى غير الهندى – رقصة الحــرب سو **Sioux War Dance** (شكل ١٠، ص) وتسمى أيضا رقــصه جــراس **Grass Dance** (رقصه جدائل العشب)، وكان المحاربون الراقصون يعلقون على حزام فى خصرهم جدائل من العشب رمزًا للأعداء الذين يــتم قــتلهم، ومن ثم الاسم، وتسمى أيضا رقصة أوماها **Omaha**، على اسم هنود السهول الغربية الذين ابتدعوها.

القرص المدمج ١: ٣

رقصة جراس (١,١٠). رقصة حرب سو تقليدية.

تسجيل ميدانى لراى بولى **Ray Boley**،

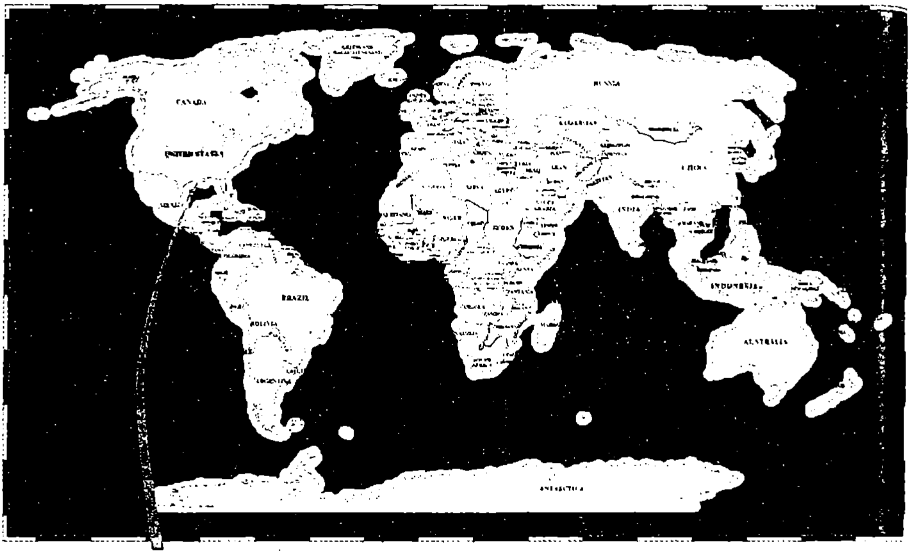
ن.د **Sioux favorites Canyon Records Productions CR-6054, Phoenix-Arizona**

استمع للحظة إلى تسجيل رقصة سو جراس (الأسطوانة المدمجــة ١، تراك–٣). عندما سمع الباحثون الأوربيون هذا النوع من الــصوت للمــرة الأولى على الأسطوانة الــشمعية "تــسجيلات ميدانيــة **"Filed recordings** (كانت التسجيلات تتم بواسطة جهاز نقالى فى الموقع وليس فى استديو) بعد عودتها إلى برلين فى أوائل العقد الأول من القرن العشرين، صــاحوا فــى دهشة: "أخيرا، يمكننا الآن سماع موسيقى متوحشين حقيقيين!". وطوال أربعة قرون ظل علماء الاجتماع الأوربيون يظنون أن الأمريكيين الهنــود أنــاس نبلاء متوحشون لم تلوثهم الحضارة، وهنا كانت موسيقى تناسب الصورة.

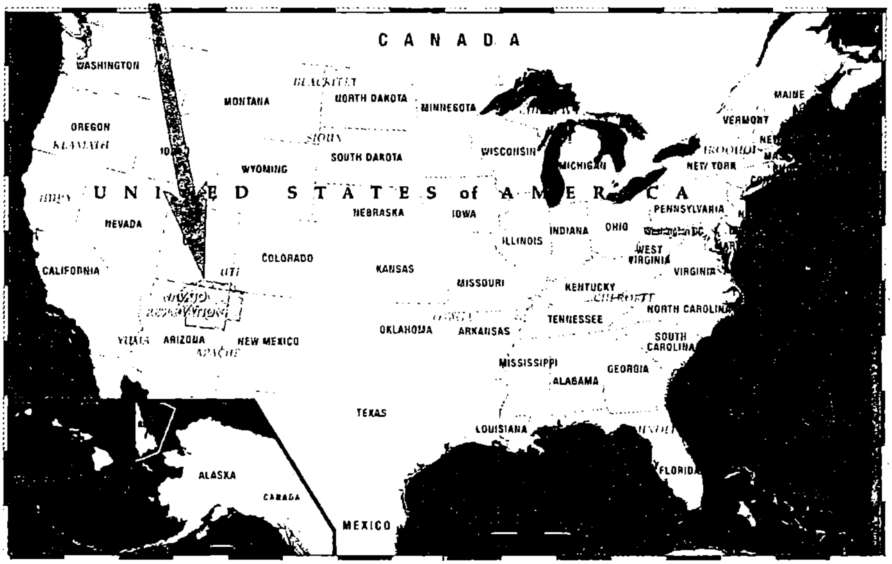
ويشبه ذلك الصوت المستعار Falsetto[١] الحاد، وهو ينقض هابطا لأكثر من أوكتاف فى نبرة أكروباتية متوترةTumbling strain بدت وكأنها صادرة مباشرة من مكامن العاطفة. ترى ما الذى كان فى مقدوره أن يصور الفرسان على خيولهم فى المعركة الحربية بين السهول الأمريكية الممتدة إلى نهاية على نحو أقوى من ذلك! الأصوات المتذبذبة بتأكيدتها الحادة، وضربات الطبول النشطة وعلاماتها المتشابكة فى الغناء، والانزلاقات الثقيلة عند نهايات الجمل الموسيقية! كما كانت هناك سمة أخرى حيرت الأوربيين وهى استخدام ألفاظ Vocables (عبارة عن مقاطع لفظية Sylables لا معنى لها) لنصوص الأغانى كلها كما فى رقصة جراس.

---

(١) الغناء المستعار أو الفالستو: مصطلح يطلق على أسلوب غنائى أو كلامى تصدره أصوات الرجال فى طبقات أعلى من المناطق العالية للصوت العالى. وهو نوع من الصوت يخرجه الألتو الرجالى Male Alto، كما يستخدم أيضا لتقليد أصوات النساء فى الأوبرات الهزلية Opera Bouffa – المترجم.



خريطة تبين موقع الولايات المتحدة



خريطة للولايات المتحدة تبين موقع النافاهو

وقد ذكر العلامة كورت زاكس Curt Sachs[1] هـذا كسبب آخر لتصنيف تلك الموسيقى أنها مؤلمة Pathogenic (أى تنبع من العاطفة)، وذلك على عكس الموسيقى التى تنبع من الذهن أو المنطق Logogenic، والتى تكون الكلمات فيها هى أساس الأغنية (زاكس،١٩٦: ٥١-٥٨) وقد وضع زاكس نظريته على أساس أن الباحث قد يجد تلك الموسيقى المؤلمة فى المراحل الباكرة من تطور الثقافة. وربما تساءل وهو يستمع إلى موسيقى الأمريكيين الأصليين، هل كان أسلافه هو فى العصر الحجرى يغنون مثل ذلك، وهم يصطادون الخيول البرية عبر سهول أوربا، ولم يكونوا قد اكتشفوا الزراعة بعد؟

وهناك دليل مفترض آخر على أن الأمريكيين الهنود ينتمون إلى مرحلة باكرة من التطور الموسيقى القليل نسبيا، وهو تلك الآلات الموسيقية القليلة العدد نسبيا التى كانوا يستخدمونها. ولقد كانت كل موسيقى فى المنطقة التى تمتد من المكسيك حتى مناطق القطب الشمالى غنائية تماما، وكانت الآلات الموسيقية لا تخرج عن كونها جلاجل ومخشخشات Rattles وطبول لمصاحبة المغنى. وكان هناك حشد من تلك الآلات البدائية التى اخترعها الهنود الأمريكيون فى الشمال نذكر منها المخشخشات المصنوعة من ثمار القرع Gourds، ولحاء الأشجار، والخشب المحفور، وحوافز الغزلان،

(١) (١٨٨١-١٩٥٩) موسيقولوجى ألمانى. مؤسس علم الأورجانولوجى Arganology (دراسة الآلات الموسيقية) الحديث. كان أستاذا فى جامعتى برلين ونيويورك. له مؤلفات عديدة وله كتاب مترجم إلى العربية تحت اسم تراث الموسيقى العالمية - المترجم.

وأصداف السلاحف، وأعشاش العنكوب، وحديثا كانت الطبول تصنع من العلب الصفيح. وهناك ما يعرف بالطبول الدُف **Frame drums**(١)، والطبول البرميلية ذات الأحجام والأشكال المتنوعة، وكذا الطبول المائية (وسيتم وصفها تفصيليا فيما بعد في نفس الفصل)، بغشائها المبلل وهي فريدة من نوعها. وهناك القليل من آلات الفلوت والفلاجوليت **Flageolets** (آلة نفخ خشبية تشبه الريكوردر **Recorder** فيما عدا ثقبين في الخلف يتم غلقهما باستخدام الإبهامين)، وهناك ربابات من ذات الوتر الواحد تعزف دون غناء، إلا أنها نادرا ما تستخدم، والمجموعات الآلية على غرار الأوركسترات الكلاسيكية الغربية غير معروفة في موسيقى الهنود الأمريكيين التقليدية في المناطق الشمالية.

أما في المناطق الوسطى والجنوبية من أمريكا، فعلى العكس من ذلك، كانت المناطق ذات الحضارة للأهالي الأصليين تمتلك أوركسترات قبل قدوم الأوروبيين. وقد أضافوا من فورهم آلات أوربية إلى مجموعاتهم، وخلطوا موسيقاهم بأفكار جديدة من البرتغال وإسبانيا ولم يبدأ ذلك الخلط سوى في الخمسين أو الستين سنة الأخيرة، على نطاق واسع في موسيقى المناطق الأهلية لأمريكا الشمالية. وما زالت الغالبية العظمى من الأغاني التقليدية لا يصاحبها سوى طبلة واحدة أو خشخيشة أو كلتيهما.

ومن الواضح أن النظريات الأورأمريكية التي وصفناها توًّا، وكانت تلاقي انتشارا فيما مضى لم تأخذ في حسبانها التنوع الفعلي في نطاق

---

(١) طبول يكون قطرها أكبر من عمقها– المترجم.

الثقافات الأمريكية الأصلية، وهناك قليل من الباحثين اليوم يجدون أن فكـــرة التطور المتأخر تفسر ما يسمى بالثقافات الأكثر بساطة فى العالم، إلا أنهم فى الواقع لم يتجهوا نحو البساطة إطلاقا. إن غريزة البقاء مهما كانـــت أحـــوال الطقس تتطلب معرفة موسوعية. واللغة التى لم يتم التعبير عنها كتابـــة قـــد تحتوى على أعقد البنى النحوية المعروفة فى علـــوم اللغـــة. وقـــد تحتـــوى الموسيقى الفولكلورية على تعقيد ميلـــودى، ومقـــامى **Modal**، وإيقـــاعى لا تطاوله الموسيقى المهرمنة.



شكل ٢-١: الراقصون المحاربون فى عرض بووو **Powwow**- ميتشيجان

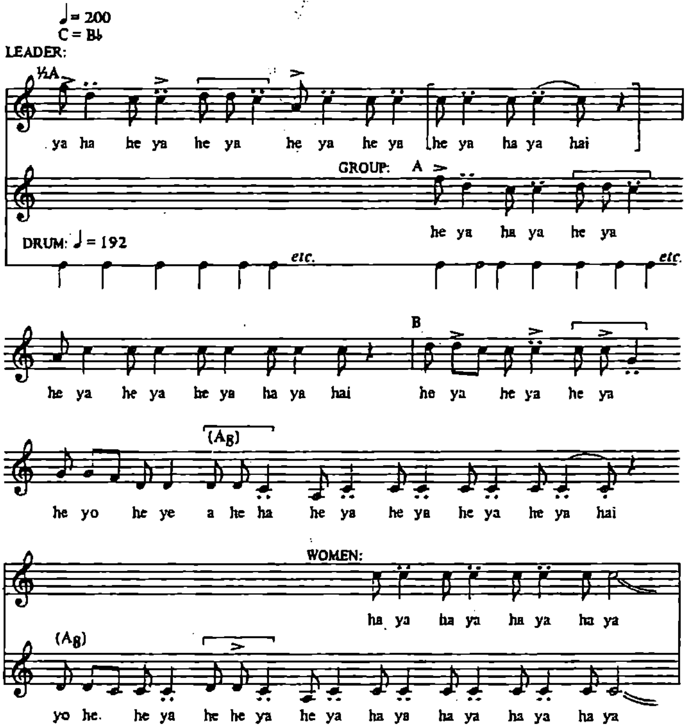
الاستماع بانتباه Close Listening

رقصة جراس Grass Dance (رقصة الحرب)

القرص المدمج ١-٣

قراءة العداد	التعليق	الصيغة
0.00 قرع طبول نشط	يغنى الرائد حملة من ألفاظ بلا معنى vocables وبصوت مستعار Falsetto حاد	A
0:04	تكرر أصوات الرجال جملة القائد	
0:11	تهبط أصوات الرائد وكورال الرجال إلى درجة أكثر انخفاضا	B
0:19-0:22	تدخل أصوات النساء عند درجة أعلى فوق أصوات الرجال وتنهى الجزء بانزلاق نغمى Portamento	
0:34	يكرر الرائد جملة الافتتاحية بالصوت المستعار	A
0:37	يكرر كورال الرجال جملة الرائد	
0:43	تهبط أصوات الرائد وكورال الرجال إلى درجة أكثر انخفاضا	B
0:50-0:54	تدخل أصوات النساء عند درجة أعلى فوق أصوات الرجال وتنهى الجزء بانزلاق نغمى Portamento	
1:04	يكرر الرائد الجملة الافتتاحية بالصوت المستعار	A
1:07	يكرر كورال الرجال جملة الرائد	
1:14	تهبط أصوات الرائد وكورال الرجال إلى درجة أكثر انخفاضا	B
1:19-1:24	تدخل أصوات النساء عند درجة أعلى فوق أصوات الرجال وتنهى الجزء بانزلاق نغمى	
1:29-1:33	كودا Coda (تذييل) يتوقف قرع الطبول ثم يستأنف بسرعة أكبر	
1:37	يكرر الرائد وكورال الرجال الجملة الافتتاحية بالصوت المستعار مع الهبوط إلى درجة أكثر انخفاضا	A
1:42-1:48	تدخل أصوات النساء عند درجة أعلى فوق أصوات الرجال وتنهى الرقصة بانزلاق نغمى واضح	B

والآن لنعاود الاستماع إلى أغنية رقصة سوجراس، وحاول الغناء معها. وقد تعتقد أن ذلك من قبيل المستحيل، خاصة إذا لم تكن قد حاولت من قبل أن تؤدى مقاطع الغناء المستعار Falsetto، وقد نجد أنه من الأسهل لك فى البداية أن تجرب أداء الأغنية على مسافة أوكتاف أخفض. وسيساعد دليل الاستماع بانتباه والمدونة المعدلة رقم ٢-١ Transcription 2-1 فى تقوية الإحساس بالتوقيت Timing والكلمات، واللحن.



المدونة المعدلة ٢-١

أغنية رقصة سوجراس

جميع عمليات التعديل الموسيقى **Transcriptions**

فى ذلك الفصل تمت بمعرفة دافيد. ب. ماك أليستر

David P. Mc Allester

وإذا لم تستطع قراءة المدونة الموسيقية، فلتتأمل عملية النقل وكأنها رسم تخطيطى يتتبع خطى اللحن. وحتى من دون تدريب موسيقى يمكنك إدراك أنماط الحركة من العالى إلى المنخفض وإعادة النسخ مرة أخرى. وقد تم ترقيم أجزاء الأغنية المتشابهة بنفس الحرف الهجائى كى يساعدك ذلك فى التعرف على أمكنة إعادة الأفكار الموسيقية المتماثلة. ومن الممكن تمثيل البنية الإنشائية العامة للعبارات فى تلك الأغنية كما هو مبين (فيما عدا التذييل **Coda**)

$$\frac{1}{2}\mathbf{A\ A\ B\ B}$$

$$\frac{1}{2}\mathbf{A\ A\ B\ B}$$

$$\frac{1}{2}\mathbf{A\ A\ B\ B\ B}$$

وتبدأ الأغنية بعبارة **A**، يغنيها الرائد، إلا أنه قبل أن ينتهى يدخل كورال المغنيين الرجال مقاطع بنفس العبارة، ليكررها ثم يشاركهم الرائد فى غنائها طوال الأغنية، وتقدم العبارة الأولى غير المكتملة للرائد على شكل $\frac{1}{2}$**A** فمعظم الحركة الميلودية تحدث فى العبارة **B**، فهنا تسقط الميلوديا أوكتافا بأكمله تحت المركز النغمى **tonal center** الذى وضع فى الجملة **A**. والواقع أن الجزء السفلى من **B** ما هو إلا إعادة دقيقة لـ**A** تقريبا، ويتم أداؤها مرتين وعلى مسافة أوكتاف لأسفل. وفى المدونة المعدلة ٢-١ وضعت العلامة **(A8)** عند النقاط التى يبدأ فيها النقل **transposition** ، ويتكرر. وبعد ثلاثة تكرارات للحن بأكمله تكون هناك سكتة **Pause**، ثم تتكرر **B** مرة

أخيرة لتنهى الأغنية. وغالبا ما يسمى المغنون الهنود ذلك الجـزء القـصير الأخير ذيل الأغنية **Tail**، وهو نفس ما يسميه الأوربيـون بـالكودا **Coda** وتؤدى نفس المعنى.

ورغم أن البنية الإنشائية **Structure** العامة للأغنية سهلة الفهم، فقـد نجد أن الغناء شيء صعب، فهى تتساب فى سرعة ولا تتبع أى تفعيلة شعرية (بحر) منتظمة. ومعظم النص الشعرى للأغنية يتبع أنماطًا ثلاثية الضربات ٣- **beat patterns**، إلا أنه بين الحين والآخر يدخل المغنيون بعبارة مـن أربع ضربات (موضوعة بين قاطعتين (-) فى منظومة المنقولة. والملاحظ أن اللحن يقوم بنفس عملية السقوط كلما يتحول الوزن إلى رباعى. وهنـاك صعوبة أخرى وهى أن الميزان الإيقاعى للأغنية (نحو ٢٠٠ ضـربة فـى الدقيقة) لا يبدو أنه ينطبق مع ضربات الطبلة (١٩٢ ضربة فـى الدقيقـة). والرمز "**C=BH**" يشير إلى أننى قمت برفع اللحن درجة كاملة حتى تـسهل قراءته.

وأحسن طريقة لغناء تلك الأغنية هى الاسترخاء ولا تحاول أن تحصى الضربات بطريقة ميكانيكية، وعليك بالتركيز على عنصر الإثارة الذى جعل من تلك الموسيقى أكثر الأساليب الأمريكية الأصلية شعبية وانتشارا، حيـث تكون هناك أسـواق ومعـارض هنديـة، ومـسابقات الروديـو **Rodeos**، والبووز **Powwows** (تجمعات احتفالية وروحانية معاصرة فيها غناء ورقص وطعام). وفى جميع أنحاء العالم ترمز رقصة الحرب إلى الهندى الأمريكى، مثلها فى ذلك مثل قلنسوة الحرب التى يتخذها الهنود الحمر (خاصـة هنـود

السهول) من ريش النسر وخيامهم الجلدية المخروطية المملوءة بالزخارف والحليات **Tepees**. ورغم اختلاف أساليب الغناء الهندية من منطقة إلى أخرى، فإن الكثير من الهنود الذين لا يقطنون السهول، خاصة الشباب، تعلموا هذا الأسلوب وأتقنوه لدرجة قيامهم بالمنافسة مع مغنى السهول فى مسابقات الغناء، وهناك أيضا مغنيون من غير الهنود أصلا ممن برزوا فى أداء ذلك النوع من الغناء واستطاعوا المنافسة فيه، وقد حصلوا على جوائز بالفعل؛ لغنائهم وملابسهم التقليدية، كذلك لأدائهم رقصات البووز القومية. وفى أداء هذه الأغنية عليك بالانتباه بصفة خاصة إلى التأكيدات الحادة، والذبذبات، والانزلاقات النغمية **glides**. وتلك العناصر الثلاثة ليست مجرد حليات نغمية، بل هى جزء مهم كذلك الفن الخاص المعروف بغناء السهول **Plain Singing**.

والرقص المصاحب لذلك الأسلوب الغنائى يعتمد على حركة بين إصبع القدم (أو مقدمه) والكعب **toe heal movement** فأولاً تكون هناك قدم واحدة فى البداية ثم بالأخرى كما هو مبين:

القدم	أيسر	أيمن	أيمن	أيسر	أيسر	أيمن
الحركة	خطوة	إصبع-كعب	تغيير	إصبع-كعب	تغيير	إصبع-كعب

ويرتجل الراقص بتنويعات كثيرة من عنده وهو يقدم عرضا منفـردا لمهاراته الأدائية فينزل بجسده وينحنى، إلا أن رأسه يكون دائما فى وضـع منتصب، وأحيانا ما يومئ به مع ضربات الطبل ويديره يمينا ويسارا. أمـا عيناه فتكونان مثبتتين يحملق بهما فى الفراغ، إلا أن وجهه يحمل تعبيرا عن الاستغراق فى عالم آخر بعيد. وعادة ما يحمل الـراقص فـى يـده عـصا مزخرفة أو شيئا ما فى يده وقد يحركها فى مهارة الراقص اليابـانى وهـو يستخدم المروحة. وعلى كل راقص أن يتوقف بدقة مع الضربة الأخيرة مع الإيقاع عند "الذيل". عند ذلك يستأنف الرقص بكل شدة للحظـات الأخيـرة ليتوقف الراقص تماما مع الضربة الأخيرة للأغنية. وأى خطوة زيادة تخرج الراقص عن المسابقة.

وفى رقصة الجراس تكون الحركة والأصوات الـصادرة مـن رداء الراقص جزءا أساسيا من الرقصة وموسيقاها. فغالبا مـا يعلـق الـراقص أجراسا حول أقدامه، واليوم تستخدم أجراس من المستخدمة فـى العربـات والزلاقات أو غالبا ما تكون أكبر حجما وتعلق فى طوق من الجلـد، حيـث تصدر أصواتها مع كل خطوة. وهكذا تتأرجح الأطـواق والـريش وتهتـز خصلات الشعر القنفذية (انظر رءوس الراقصين فـى شـكل ٢-١) بينمـا تومض الخرزات المعلقة هنا وهناك وتعكس قطـع المرايـا الـضوء فـى ارتعاشات مثيرة، وهكذا فالأزياء التى يرتديها الراقـصون هـى الأخـرى كأسلوب الغناء مملوءة بالتفاصيل والتعقيدات. وتشارك النساء سواء فى نسخة أكثر بساطة من الخطوات الراقصة أو قد تدور حول حافة حلبـة الـرقص،

وهن يرتدين شيلانا ذات حواف طويلة تتأرجح فـــى إيقـــاع متوافـــق مـــع حركاتهن. وفى السنوات الأخيرة أصبحت حفلات الرقص المعروف برقص الشخاليل **Jingle dancing** حدثا تنافسيا، حيث تعقد المسابقات بين الراقصات الشابات وهن فى أردية مزينة بشخاليل معدنية مخروطيـــة الـــشكل فـــيملأن المكان ببريق وبهرجة مع رنين الشخاليل والأجراس فى خطوات وقفـــزات رشيقة. وبعض النساء يقفن خلف المغنيين الرجال وقد جلسن حـــول طبـــل باص كبير، يشاركن فى الغناء بأصوات تعلو أوكتافا عن أصوات الرجـــال، وغالبا مع بداية العبارة **B**. وفى التسجيل الموجود هنا لا تخرج أصـــواتهن حتى العلامة **A8** فى المدونة المنقولة **Transcription**.

أغنية المهد زونى Zuni Lullaby

والأغنية التالية (القرص المدمج ١، تراك ٤) فيها تبـــاين مـــع غنـــاء السهول **Plain Singing** وتساعد فى عرض يؤكد أنه ما من أسلوب موسيقى هندى فردى. فهى أغنية للمهد تم تسجيلها عام ١٩٥٠ بصوت جـــدة تـــدعى لانيديتسا**Lanaiditsa** حول فى منطقة زونى **Zuni Reservation**(١) غـــرب نيومكسيكو، ولن تجد صعوبة تذكر فى أداء تلك الأغنيـــة. فمـــن مميزاتهـــا الإيقاع الحر، والأغنية الرقيقة كلها ذات درجتين موسيقيتين فقط. وفى تلـــك الحالة يكون النص فى كلمات يمكن ترجمتها بدلا من مقـــاطع لفظيـــة دون

---

(١) موطن تجميع قبيلة زونى- الهنود الحمر الأصليين، وتقع فى وادى نهـــر زونـــى- غرب مكسيكو- المترجم.

معنى Vocables (انظر النقل المعدل ٢-٢ ودليل الاستماع بانتباه). ويعبر المغنى عن عاطفته نحو الطفل بتكرار الكلمة "الصغير Little" وأسماء الدلع، التى يبدو أنها تبادلية فى النصف الأول من الأغنية. إلا أنها تستقر بعد ذلك فى نفس التتابع.

نص أغنية المهد زونى

هم أتسكى	ولدى
أوكشيتس آنا	أرنبى الصغير (أبيض الذنب)
بوكيتس آنا	أرنبى الأمريكى (طويل الأذنين)
كوتشيتس آنا	فأرى الصغير

المدونة المعدلة ٢-٢

أغنية مهد من قبائل الزونى Zuni

القرص المدمج ١: ٤

اغنية مهد (0.58) أغنية زونى تقليدية تؤديها لانيديتسا Lanaiditsa تسجيلات فلايد Fleid بمعرفة دافيد ماك اليستر David Mc Allester. وايت ووتر White water- نيو مكسيكو ١٩٥٠



التدوين المعدل ح.ج

أغنية مهد زونى

أغنية مهد Lullaby

القرص المدمج ١-٤

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى الزونى	الترجمة الإنجليزية
0:00	أول درجتين تسمعهما "هم أتسيكى Him Atseki" هما الدرجتان الوحيدتان فى الأغنية كلها والدرجة العليا تؤدى على "هم أتس Him atse والمنخفضة على كى Ki"	١- هم أتسيكى أوكشيتس أنا بوكيتس أنا بوكيتس أنا	١- ولدى أرنبى الصغير أرنبى الأمريكى أرنبى الأمريكى
0:08	تبدى المغنية مشاعر الحب للطفل بتكرار الكلمة أنا ana (صغير) مع تنوع أسماء الحيوانات	٢- هم أتسيكى أوكسيتاس أنا كوشيتاس أنا، أتست سانا، أتسيت سانا	٢- ولدى أرنبى الصغير فأرى الصغير ابنى الصغير ابنى الصغير
0:18	تتكرر الكلمات والإيقاعات طوال الأغنية والتكرار سمة بارزة فى معظم الموسيقى القبلية لأمريكا الشمالية	٣- هم أتسيكى بوكيتس أنا أوكشيتس أنا أوكشيتس أنا	٣- ولدى أرنبى الصغير الأمريكى أرنبى الصغير (أبيض الذنب) أرنبى الصغير (أبيض الذنب)

0.25	لاحظ الطريقة التى تؤكد بها المغنية على مقاطع معينة لكل كلمة وذلك فى كل مرة تعيدها فيه	٤- هم أتسيكى بوكيتس أنا كوشيتس أنا كوشيتس أنا	٤- ولدى أرنبى الصغير الأمريكى أرنبى الصغير (أبيض الذنب) فأرى الصغير فأرى الصغير
0:34	يتكرر المقطع الشعرى Stanza رقم ٤		
0:44	يتكرر المقطع الشعرى Stanza رقم ٤ وتختتم الأغنية		



شكل (٢-٢)

أم من قبيلة زونى ومعها طفلها وتظهر الصورة

الزى وتسريحة الشعر فى بدايات القرن العشرين

والملاحظ أن التكرار سمة بارزة فى معظم الموسيقى الهندية الأمريكية الشمالية، وذلك فى المقاطع الصوتية التى لا معنى لها **Vocables**، وفى النصوص المعجمية (أينما تقع) وفى الأنماط الميلودية والإيقاعية، وليس ذلك لأن الهنود لا يستطيعون أن يصدروا نصا وموسيقى ذات محتوى أكثر اكتمالا طبقا للمفهوم الغربى، بل لأن ذوقهم الجمالى يستمتع بالتكرارات مع تنويعات بسيطة، والتى قد تكون أحيانًا شديدة الغموض على آذان الغرباء بحيث لا يمكنهم اكتشافها، وفى أغنية لانيدتسا، يمكن استخدام كل جملة نصية مع أى من الجملتين الموسيقيتين فيما عدا كلمة ولدى **my boy**، التى دائما ما تكون على**A**. وتستقر المغنية على "فأرى الصغير" عند نهاية المقطع الشعرى ٤، والتكرارات الثلاثة للمقطع ٥، الذى يوحى بأن المغنية تجده الأكثر تحببا فى صيغ التصغير (انظر شكل ٢-٢).

وهذا الولع بالتكرار نراه واضحا فى القصص الشعب الهندى والروايات الأخرى، وكثيرا ما يكون جزءا مهما من أسلوب مغنى النافاهو (وحلاق الصحة) من بينهم فرانك ميتشل **Franck Mitchell** الذى يروى قصة حياته (انظر ص٦٣-٦٨).

رقصة إيروكواس كويفير IROQUOIS Quiver Dance

تصور أغنية رقصة كويفير **Quiver Dance** "جاداسجوت **Gadasjot**"، أسلوبًا آخر من الأساليب الموسيقية المختلفة فى غناء الهنود الأمريكيين الشماليين (القرص المدمج ١، تراك-٥). وهناك اسم آخر لها وهو أغنية

رقصة المحارب ستومب **Stomp**. وقد تم تسجيلها عام ١٩٤٢ بمعرفة جوشوا بك **Joshua Buck** وسيميون جيبسون **Simeon Gibson** فى منطقة الحجز **Reserve** المعروفة بـ **Six nations** فى أوسويكن **Osweken** بولاية أونتاريو **Ontario** بكندا، إلا أن الأغنية قد وضعت قبل ذلك بسنوات بمعرفة فرقة **Twenty Jacobs of Quake Bridge**، فى منطقة أليغينى **Allegheny** غرب نيويورك. لاحظ الفرق بين الأشعار الغنائية **Lyrics**، كما يجب أن تنطق وبين ما تبدو عليه فى الأغنية.

القرص المدمج ١:٥

جاداسجوت (٠:٤٧)

"رقصة إيروكوا كويفر **Iroquois Quiver** أو أغنية رقصة المحارب ستومب **Twenty Jacobs of Quake Bridge**. أداء بيللى بك وسيميون جيبسون – تسجيل ميدانى وليم فينتون **William Fenton**، نحو ١٩٤٢ أغانى من إيروكواس لونج هاوس **Iroquois long house** أرشيف الأغنية الشعبية لمكتبة الكونجرس **AFSL6. Lp Washington, Dc**".

وعند استماعك للأغنية، اتبع إرشادات دليل الاستماع بانتباه والمدونة المعدلة ٢–٣، وأول ما تستقبله الأذن هو صيغة النداء والاستجابة **call and response**، فيلقى أحد المغنيين عبارة أو نصا معجميا **Lexical Text** (النداء **Call**) بينما يردد آخر الإجابات فى نمط مقاطع صوتية غير مفهومة

"يووى هى لى لى"! ويستمر ذلك التردد طوال الأغنية. ورغم كـون ذلـك النمط شائعا فى مناطق الغابات الشرقية، فإنه نادر فى كل مكان آخـر مـن أمريكا الشمالية يتردد فيه الغناء الهندى التقليدى. (ومن الممكن سماع غنـاء النداء والإجابة فى كثير من الثقافات الموسيقية حول العالم، كما سنرى فيمـا بعد فى الفصول التالية).

والغناء فى تلك الأغنية الإيروكواسية **Iroquois Song** فيه اسـترخاء مقارنة بغناء السهول **Plains Singing** . ومن خصائص الغناء الإيروكواسى هذا ذبذبة **Pulsations** الصوت فيما يشبه النبضات عند نهايات الجمل، وهو ما يظهر فى المدونة المنقولة بالعلامات وأما فى غناء السهول فتحدث الذبذبة الصوتية على العكس من ذلك طوال الأغنية.

ورقصة ستومب **Stomp Dance** هى الرقصة الترفيهية المفضلة بـين هنود الغابات شرقى الولايات المتحدة وكنـدا. وهـى مـن بـين الأغـانى الإيروكسية نجد أنها عادة ما تؤدى فى لونج هـاوس **Long House**، وهـو منزل تتم فيه المقابلات به موقد عند كل طرف من الردهة، وهناك طاولات ممتدة على طول الأجناب. ويقف المشاركون فى صف خلف الرائـد. وهـم يقلدون "خطوته المهتـزة القـصيرة **Short Jog Step**" (فينتـون **Fenton 31:1942**) وأى التفاتات ودورانات قد يبتكرها فى أثناء غنـائهم التجاوبـات على نداءاته. وتتزايد مشاركة جمهور النظارة شيئا فشيئا حتى يلتف الجمـع ويتشابك فى وفرة وحيوية كبيرة فى أرضية اللونج هاوس كلها. وكثيرا مـا

تستكمل الرقصة خارج المنزل. ويصاحب المغنون أنفسهم بشخاليل من قرون الماشية.

•

تصنيع شخليلة من قرن البقرة

لا تشمل التجربة المثيرة لموسيقى أهالى أمريكا الأصليين الغناء فقط، بل صناعة الآلات الموسيقية التى تصاحب الصوت أيضا. ونورد هنا خطوات عمل شخليلة ممكن استعمالها لتقليد الشخليلة المصنوعة من قرون البقر (شكل ٢-٣)، وليس من السهل لمعظمنا الحصول على قطعة من قرن البقرة، ولذا يمكن استخدام علبه عصير فواكه صغيرة مفتوحة من أحد طرفيها كبديل جيد.

١- ستؤدى الغرض أى علبة معدنية بطول من ٢-٣ بوصات وقطر ٢-٢,٥ بوصة. وباستخدام سكين حادة قم بعمل قرص خشبى (طبة **Plug**) للنهاية المفتوحة من العلبة، وذلك من خشب لين، بحيث يكون أعرض قليلا من قطر العلبة، ثم اضبط شطفة السطح الدائرى للقرص حتى يدخل بإحكام فى طرف العلبة، وذلك باستخدام سكين حاد أو مبرد.

٢- أحضر عصا من خشب صلد كغصن شجرة مستقيم بقطر ثلاثة أرباع البوصة، وبطول ١ قدم وستؤدى قطعة من خشب البتولا **Birch** الغرض.

الاستماع فى انتباه

جاداسجوت

القرص المدمج ١:٥

قراءة العداد	الرائد : النداء		التجاوب(مقاطع لفظية بلا معنى) أصوات رجال :
0:00	يغنى الرائد النداء	تجا Tga –ناهو–ن – سوى–جى[1] –أوسوكين (أونتاريو) مملوءة	
0:03	يصوغ الرائد الإجابة	يو–وى–هى – يى يى	
0:04	النداء	دى–جود Jod–دى ياك– أون بالنساء المطلقات	
0:06			يو–وى–هاى – يى يى (تجاوب)

يتكرر الجزء A فى شكل نداء وتجاوب

	تجا– ناهو–ن سـوى	قرية أوسوكين (أونتاريو)	يو–وى–هى – يى يي
0:07-	swe– جـــى – دى–	مملــــــوءة بالنــــــساء	يو–وى–هى – يى يي
0:16	جود– دى يـــاك– أون	المطلقـــات... بالنـــساء	يو–وى–هى – يى يى
	وى– ياها– نو هى يو	الجميلات	

---

(١) الترجمة بإذن من ويليام ن. فينتون William N.Fenton.

	هتاف عند تجاوب	هاى-يو وى-جو هاى-نو	
0:16	المجموعة نداء على درجة أعلى	ها-يو نساء جميلات!	
0:19			يو-دى-هى- يى يى (درجة أعلى)
0:21	هتاف	دى- جو نو هاى يو نساء جميلات!	
0:22			يو-وى-هى - يى يى

يكرر الرائد وأصوات الرجال النداء الأصلى

0:42	يغنى الرائد بانزلاق صوتى Portamento	تجاوب بانزلاق
0:43		

ثم قم ببرى أحد طرفى العصا كى يعمل كعامود مسلوب أطول ببوصة من طول العلبة. وعند قاعدة ذلك العامود، اترك كتفا كما هو مبين فى الرسم.

٣- اثقب ثقبا فى الطبة الخشبية بحيث يدخل فيه العامود بإحكام مع شطف الجزء عند الكتف، واثقب ثقبا أصغر فى قاع العلبة ثم أدخلها بحيث تكون النهاية المفتوحة لأسفل حتى تثبت حافة العلبة فوق الحافة المشطوفة من الطبة، ويجب أن تبرز نهاية العامود بمقدار بوصة، بعد قاع العلبة ضع علامة على العامود عند خروجه من ثقب العلبة. ويجب أن تكون تلك العلامة أقرب ما يمكن إلى قاع العلبة.



النوتة المعدلة ٢-٣

أغنية رقص الإيروكواس كويفر (جاداسجوت **Gadasjot**)

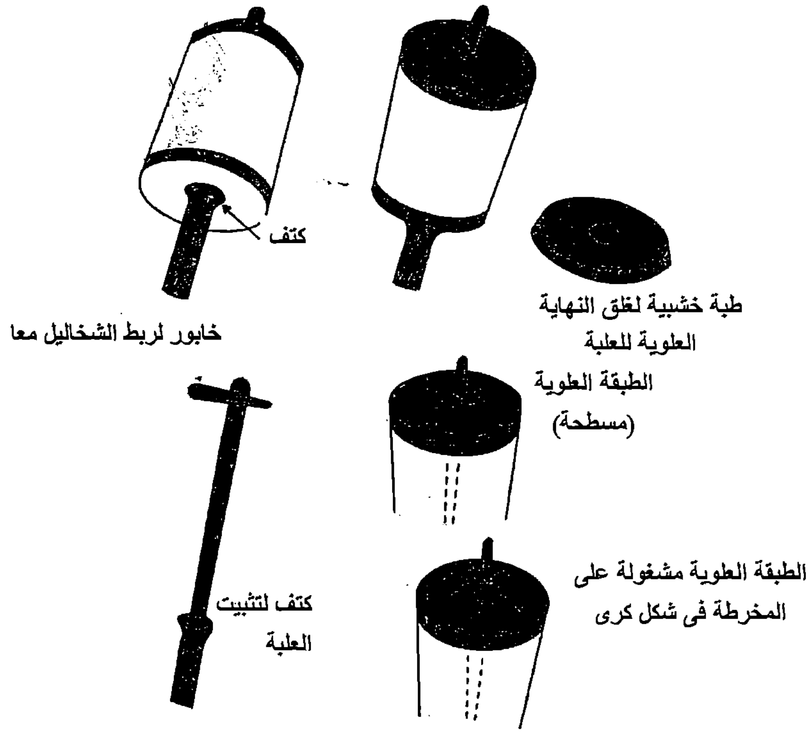
بإذن من وليم ن فينتون

٤- قم بلصق الطبة من الطرف المفتوح للعلبــة بمســامير صــغيرة (مسامير شيشة **Furniture**).

٥- اثقب ثقبا صغيرا فى العامود عند العلامة، ثم ضع خــابورا **Peg** أو مسمارا بإحكام فى الثقب، بحيث يبرز على كلا جانبى العامود. ثبت العلبة مكانها وثبت الطبة، ثم احشر المسمار أو الخابور فــى ثقب العامود، ويجب أن يثبت الخابور فى العلبة جيدا بحيث يدعمها الكتف عند القاع.

تحسينات إضافية

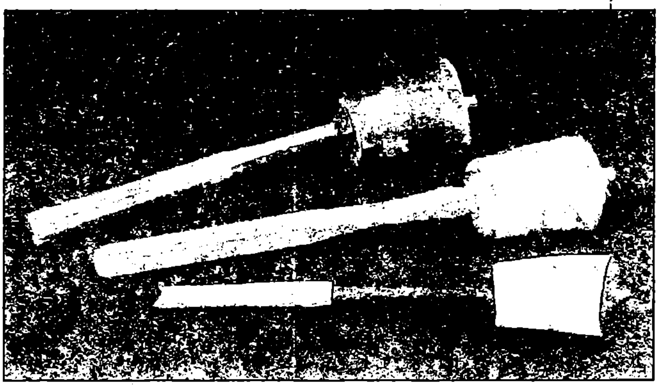
يمكنك إزالة طرفى العلبة ووضع طبتين خشبيتين عند كــل طــرف، ويوفر ذلك صفين من مسامير الزينة المثبتة فى الطبتين، وإذا كنــت تجيــد أعمال النجارة، فيمكنك خراطة الطبقة العلوية على مخرطة بحيث تأخذ شكلا كريا بدلا من مسطح.



شكل (٢-٣)

خطوات تصنيع شخليلة قرن البقرة

ولكى تجعل العلبة شبيهة بقرن البقرة، يمكنك طلاؤها باللون البنى الغامق مع خطوط باللون الأصفر الشاحب **Cream**، أو بلون أصفر مع خطوط بنية ويبين (شكل ٢-٤) عدة شخاليل من قرن البقرة. لاحظ الطرق المختلفة التى يمكن حفر لديها كى تكسر حدة الرتابة فى العصا المستقيمة، ويمكنك أن تعبر عن إبداعك الشخصى فى الكيفية التى يمكنك أن تجهزها بها.



(شكل ٢-٤)

"شخاليل إيروكواس من قرون البقر تظهر التنوع
فى الأشكال وتصميم الأيادى"

كيف تعرف الشخاليل

يمكن الضرب على شخليله قرن لبقرة بالفخذ أو براحة اليد لإصدار صوت حاد. وغالبا ما يصدر صوت ترعيد **Tremolo**د بداية الأغنية، وذلك بهز الشخليلة بسرعة، وهى مرفوعة لأعلى فى الهواء.

موسيقى النافاهو Navajos

والآن وقد ألقينا نظرة خاطفة على ثلاثة من الأساليب الموسيقية الكثيرة لهنود أمريكا الشمالية، سنلقى نظرة أكثر عمقا على الحياة الموسيقية لمجموعة هندية أخرى، قبائل النافاهو التى تقطن صحراء الجنوب الغربى. وبدراسة موسيقاهم ببعض التفصيل يمكننا أن ندرك كيف توجد أنواع كثيرة من الموسيقات فى مجتمع هندى واحد. وسيظهر لنا فحص السياق الثقافى للموسيقى كيف تتكامل الموسيقى مع الحياة الهندية. وتوفر السيرة الشخصية لحياة فرانك ميتشل **Frank Mitchell** معلومات أولية عن طريق مغنى نافاهو محترف، سندرك من خلالها الكيفية التى تعلم بها الموسيقى وما الذى كانت تعنيه له. . .

أغنية يبيتشاى Yeibichai من حفل نايتواى Night way (أغانى الليل)

كبداية مع الصوت مرة أخرى فلنبدأ أولا بأكثر أنواع موسيقى النافاهو إثارة، أغانى يبيتشاى **Yeii-bi-chai** (الآلهة وأجدادها) وهى أغان تشير للآلهة الأسلاف، الذين يأتون ليرقصون فى حفلات كبرى تعرف بالنايتواى (أغانى الليل **Nigh chant**) وفيها يستحضر الراقصون من ذوى الأقنعة الذين يجسدون الآلهة، قوى ما فوق الطبيعة، ويتضرعون من أجل البركات المساعدة فى شفاء شخص مريض.

القرص المدمج ١: ٦

" ليتيشاى (٢:١٥) أغنية نافاهو راقصة من نايتواى
يقودها ساندوفال بيجى Sandoval Begay.
التسجيل الميدانى لويلارد رودس Willard Rodes،
ن.د n.d. أرشيف الأغنية الشعبية لمكتبة الكونجرس AFS L41. Lp واشنطن د.س ".

فلنستمع الآن إلى القرص المدمج ١ تراك-٦ بما فيه من زخارف لحنية وأصوات مستعارة **falsetto**، وهو ما يذكرك بالسهول الهندية. كما أن الطاقة القوية المنبعثة من الغناء تشبه أيضا أسلوب السهول. ورغم ذلك فالمقدمة الطويلة (العبارات **Z,Y,X**) تغنى كلها تقريبا على النوتة الأساسية (نغمة الدرجة الأولى للمقام **Tonic**) للأغنية، فهى تختلف تماما عن الأغانى الهندية التى سمعناها من قبل (انظر المدونة المعدلة ٢-٤) ثم تقفز الميلوديا عاليا أوكتافا. وفى العبارة الأولى **A**، بعد المقدمة تنقض الأغنية هبوطا على نحو فجائى إلى نغمة الأساس مرة أخرى، نحو نهاية يرمز إليها ب"**e1**". وتلك النهاية تظهر مرة أخرى فيما بعد فى الأغنية فى تنويعتين"**e2**" و"**e3**". (وتشير الحروف الكبيرة **Capital** إلى عبارات رئيسية والحروف الصغيرة تشير إلى موتيفات فى نطاق العبارات).

ويتكرر نفس النزول (الـ **A** الثانية و e^1)، ثم يكون هناك اندفاع أكروباتى آخر فى **B** بعد بدايتين زائفتين ($\overset{1}{a}{}^{2}$ **a**) كل منهما تشبه النصف الأول من **A** تماما. عند ذلك تحوم الأغنية على نغمة الأساس **e2** و **e3** والعبارة هى يى **hi ye**، هى يى **hi ye**، التى تظهر أيضا فى **Y**و**Z**. وأنا أسميها "**Z**" لأن لها ثقل إنهاء المقدمة. وفى النهاية، الأغنية نفسها على

العبارة Z. وبعد B يحدث تنويع مثير آخر فى استخدام الموتيفات الـسابقة: فالنصف الثانى من A يتم غناؤه مرتين، $\frac{1}{2}a$ و $\frac{1}{2}a$ ويتبعه النـصف الأول من A، حيث يعاد هو الآخر $\frac{1}{2}a$ و $\frac{1}{2}a$.

ويشتهر النافاهو بتجاربهم الجسور فى مجال الصيغة الفنية، وينطبـق ذلك أيضا على مشغولاتهم الفضية والنسيج وتلوين الرمال وأعمال التصوير التجارى المعاصر. وهو ما يصدق أيضا علـى موسـيقاهم وهـم يـؤدون الموتيفات الميلودية والإيقاعية كما يوحى المقطع الذى سمعناه توا. ولتستمع مرة أخرى مع تتبع نمط تلك الأغنية المعقدة والمثيرة للفضول (انظر المدونة المعدلة ٢-٤، ودليل الاستماع بانتباه) ثم حاول أن تغنيها بنفسك مع ساندوفال بيجى ومجموعة مغنيى البيبيتشى المصاحبين له.

المدونة المعدلة (٢-٤)





أغنية يبيتشى **Yeibichai** للنافاهو

" أعد من عند **A** مرتين ومقطع **Yell** العالى يحل محل النـــوتتين ١،٢ من **A** فى التكرار الأول بينما ينتهى التكرار الثانى مع كلمة "**Fine**". تم النقل بمعرفة دافيد ماك أليستر من واقع تسجيل ميدانى لويلارد رودس.

وتبين تلك الأغنية ونصها كله عبارة عن مقاطع لفظية لا معنى لهـــا **Vocables**، هى بعيدة تلك المقاطع اللفظية عن أى معنـــى. ومعظـــم أفـــراد النافاهو يدركون من أول نداءات أنها أغنية يبيتشى **Yeibichai**، فتلك المقاطع اللفظية هى بطاقة هويتها، وعلاوة على ذلك فإن تلك الأغنية تضم نـــداءات للآلهة نفسها.

يبيتشى Yeibichai

القرص المدمج ١ : ٦

قراءة العداد	التعليق	مقاطع لفظية بلا معنى	الصيغة	الشخليلة
0:00	صيحتان عاليتان	وو–وو–أو–أو–هو		اهتزازات
مقدمة 0:04	يتم الغناء كله تقريبا على الدرجة الأساسية (نغمة الأساس Tonic) تنهى العبارة أو القنطرة	هي–ى هاى ى ها لى هو هو هو هو هى هى هي هاى لى هاى لى		إيقاع سريع متكرر
أغنية 0:10	عبارة تبدأ على أوكتاف أعلى ثم تهبط	هى– يى هوى– هوى– هوى– هو– إى	A	إيقاع ثابت
0:14	تكرار النصف الأول من العبارة A يغنى مرتين النصف الأول من العبارة A	هوى يى هويى هويى هو إي لى أو Yi an	A $\frac{1}{2}$A	

0:19	تبدأ العبارة B عاليـــة ثـــم تهبط ببطء	هوى هوى هـــوى هوى	B	
0:23	عبارة ميلودية من المقدمة النصف الثانى من الجملـــة A يغنى مرتين النصف الأول من الجملة A يغنى مرتين	هو هو هى يى هاى لى هى يى هاى آى- هاى هو إى هاى أى هاى هـــو إى لى أو Yian	C $\frac{2}{2}A$ $\frac{1}{2}A$	
0:35	تتكـــرر العبـــارة B مـــن الميلوديا	هوى هوى هوى هو- إى هو هو	B	
0:39	تتكرر العبارة "٢" قنطرة تنهى الجزء	هى لى هى يى هى يى هو هو هو هى هى هى يى هى يى هو هو هو هى هى هى هى لى هى لى	C	
0:5-1:30	صيحة تبدأ إعادة الأغنية		A	

1:48- 0:2	صيحة تبدأ إعادة الأغنية تختتم بإعادة المقدمة	هى يى هى يى هى يى هو هو هو هو هاى هاى هاى هاى يى هاى يى	A	تهتـــــز الـــشخاليل مع نهايــة الغناء

ورغم أن هناك مئات من أغانى "يبيتشى" المختلفة تلك، فإننـــا نجـــدها تحتوى عادة على بعض التنويع فى نداء الياى **Yei** هذا.

وينتظم مغنيو "اليبيتشى" فى فرق، وغالبا ما تكون مكونة من الرجال من منطقة معينة أو غيرها، وهم يبدعون أغانى جديدة أو يغنون أغـــانى شـــائعة قديمة، ويغنى كل فريق عدة أغان قبل برنامج الغناء الرئيسى طـــوال الليـــل والرقص، ويجهز الفريق عدة أزياء وأقنعة لأداء رقصات الآلهة، التى تتتـــابع فى خطين متوازيين وفى أشكال دورانية. ويصاحب الرقص أيضا شخـــصية المهرج الذى يثير الضحكات بهمزاته ولزماته وهو يتبع الراقصين، وتتبـــارى الفرق ويتلقى أحسنها (بعد تحكيم للملابس والغناء والرقص وحركات التهريج) هدية من العائلة صاحبة الحفل. وتمثيل وجود الآلهة فى طقوس النايـــت واى **night way** يجلب قوى الآلهة إلى الحفل ويساعد المرضى فى الشفاء.

وتؤدى تلك الرقصة فى الليلة الأخيرة من طقوس تستغرق ليالى، وتشمل طقوسا احتفالية مثل التطهير عن طريق العرق والتقيؤ وتقديم القرابين للآلهة حتى يتم استحضارها، وكذا طقوس تلوين الرمال، حيث يتم عمل تصميمات جميلة وفى غاية الإتقان من الرمال الملونة. وتصور الرمال الآلهة، حيث تشكل وسيلة التواصل بين تلك الأشكال الآلهة وبين الشخص الذى يدور الغناء حوله، حتى يتعرف على قوى الطبيعة التى تمثلها وتوفر له الحماية (انظر شكل ٢-٥).

وقد يحضر الحفل مئات من المشاهدين فيدعم حضورهم من عملية إعادة استحضار الأسطورة التى يقام على أساسها الحفل، ويكون الإله الذى يقام عليه الغناء هو البطل الأسطورى، وتقوم الأغانى والتلوينات الرملية والأدعية، والشعائر الطقسية الأخرى باستعادة القصة حول محاولات ومغامرات البطل، التى ستجلب حفل النايتواى من عالم القوى العليا لاستخدام البشر (فاريس **Faris 1990**) وإلى جانب أغانى اليبيتشى هناك مئات من الأغانى الطويلة تصاحبها نصوص متقنة يدور معظمها حول أشعار طقسية، وهو ما سنناقشه فى جزء الموسيقى الكلاسيكية للنافاهو.



شكل (٢-٥)

"أحد المشاركين فى الحفل يقوم بتلوين الرمال لإله البرق المتشح بدرع من حجر النار".

ومثل تلك الدراما الطقسية النايتوى تشبه فى تعقيداتها أوبرا فاجنرية[١] مكتملة (كلوكهون ولايتون ١٩٣٨:١٦٣ **Kluckhoh and legton**) والتنظيم والأداء للحدث بأكمله يوجهه المغنى أو مخرج الحفل، الذى يجب أن يحفظ عن ظهر قلب كل تفصيل، ومثل هؤلاء الرجال أو (النساء) يكونون من بين الزعماء الثقافيين فى مجتمعات النافاهو. وسيرة الحياة التى نعرضها فيما بعد فى ذلك الفصل تتيح إلقاء نظرة خاطفة على عقل وتفكير مثل ذلك الشخص.

ويجد معظم القراء أن أغنية اليبيتشى صعبة التعلم، فعمليات الإزاحة فى توكيد النبرات الإيقاعية **Shifts of Emphasis**، والتنويعات الكثيرة، وأسلوب الغناء الصعب يتطلب ساعات من التدريب قبل أن يستطيع المرء أن يؤديها على الوجه الصحيح إلا أن هناك أنواعًا كثيرة أخرى من موسيقى النافاهو.

القرص المدمج ١:٧
بلوز سجن فولسوم Folsom
(Prison Blues" (2:50 جونى
كاش Johnny Cash – الناشر
الموسيقى Hi – Lo. أداء فريق
الـ Fenders. Second time
Roun: ل ب .ثورو L P.
Thoreau – نيو مكسيكو،
١٩٦٦

---

(١) تعتبر أوبرات ريتشارد فاجنر (**Ricard Wagner 1813-1883**) درامات موسيقية تتفاعل فيها الألحان الموسيقية كالشخوص المسرحية تماما، وفى رباعيته خاتم النبيلونج **Niebelungen Ring** التى اختتم بها حياته الخلاقة صمم أربع درامات موسيقية تعرض تباعا على مدار أربع ليال، وتتناول موضوعا واحدا وهو فساد السلطة، على أنه يجدر القول بأن ذلك التشبيه فيه قدر كبير من المبالغة– المترجم.

يجب أن تشحذ قدرتك وتصاحب الأغنية التالية (القرص المدمج ١- تراك-٧) مباشرة، خاصة إذا ما كنت تستمع بالفعل إلى موسيقى الكانترى Country (الموسيقى الريفية الأمريكية). والنسخة التى يغنيها جونى كاش Johnny cash "بلوز سجن فولسوم" يعزفها ويغنيها فريق الفيندرز Fenders (المصدات) وهو فرقة موسيقية منتشرة فى كل أرجاء إقليم النافاهو، من ثورو Thoreau بنيو مكسيكو، وقد كانت ذات شعبية كبيرة فى الستينيات والسبعينيات. (شكل ٢-٦) وعليك باتباع دليل الاستماع بانتباه.

ولقد كانت الموسيقى الريفية تحظى بشيوع كبير بين الشعب الهندى؛ خاصة فى الغرب، وهناك عدة فرق كنترى وغربية فى مناطق حجز النافاهو Navajo reservation. وبعضها مثل Sundowners وBorderline، قد أصدر تسجيلات حققت مبيعات ممتازة فى الإقليم الهندى، بل إن مغنى الكانترى من غير الهنود من أمثال تيم ماكجرو Tim Mcgraw قد حققوا شهرة أكثر. وتلقى صور الكاوبوى وسائق الشاحنة إعجابا كبيرا لدى معظم الناس فى ولايات الغرب بما فيهم الهنود، والذين يتميزون بالحياة الحرة والإثارة التى تحققها عمليات مطاردة قطعان الماشية وتجميعها roundup ومهرجانات الروديو Rodeo[1] ويبدأ النص المدون فى ألبوم فرقة الفيندرز على النحو التالى:

(١) رياضة عنيفة نشأت فى إسبانيا والمكسيك وانتقلت فيما بعد إلى الولايات المتحدة وكندا وأمريكا اللاتينية وأستراليا. وفيها يستخدم راكب الحصان أو الثور مهارته فى البقاء على ظهر الحيوان الجامح دون سرج لأطول فترة، ولها الآن منظماتها الدولية- المترجم.

"..... أعضاء فرقة الفندرز الخمسة شباب كاوبوى أصليون.. وكـأنهم فى بلدهم على ظهر خيول الروديو الجامحة وهى تطوح بهم فى الهواء، إنها رقصات الروديو على أنغام الجيتار المتوحشة، إن هؤلاء الفتية يؤمنون بأنـه لكى تكون فى المقدمة وتعرف كل أسرار الكاوبوى لابد أن تتمتع بالقدرة على عزف الجيتار والغناء بنفس قدرتك على الركوب والثبات قويا وخشنا..".

أسلوب حياة النافاهو

من هم هؤلاء النافاهو الذين استمعنا لموسيقاهم؟ أين وكيف يعيشون؟

أنهم أكبر القبائل الهندية إذ يزيد تعدادهم على ٢٩٠٠٠٠ نسمة، وهـم ينحدرون من أسلافهم القدماء، صيادين رحل يتكلمون اللهجة الأثاباسـكانية **Athabascan**(١)، والذين قدموا إلى مناطق الجنوب الغربى فى أمريكا منـذ نحو ٦٠٠–٧٠٠ سنة مضت، وهم يعيشون الآن فى مجتمعات متناثرة تبـدأ من مجموعة من العائلات وتنتهى بمدن صغيرة فى مناطق حجز خاصة بهم "الريزرفيشن **Reservation**" مساحتها ٢٥٠٠٠ ميل مربع (أكبر من ولايـة فيرجينيا الغربية) وتمتد تلك المناطق لتشمل أجزاء من نيومكسيكو وأريزونا، وأوتا **Utah** (انظر شكل ٢–٧).

والتعداد الدقيق للنافاهو فيه شك، لأن الآلاف منهم يعيـشون خـارج المناطق الخاصة بهم على حدود مدن مثل فارمنجتون **Farmington** جالوب **Gallup**، وفلاجستاف **Flagstaff** ومن شيكاغو، لـوس أنجلـوس، وسـان

---

(١) إحدى لغات المهاجرين الآسيويين عن طريق ألاسكا منذ ٣٥٠٠ عام – المترجم.

دييجو. ويرجع سبب تلك الهجرات إلى عوامل اقتصادية فى معظمهـــا، فقـــد نمت أعدادهم خارج نطاق الإعانات التى تقدمها السلطة فى تلك المناطق.

وفى المناطق الخاصة بالنافاهو يعتمد السكان فى معيشتهم على موارد قليلة إلا أنها ذات أهمية ثقافية، مثل الزراعة، وتربيـــة الماشـــية، والنـــسيج، والمشغولات الفضية (انظر شكل ٢-٨).

فرقة الفيندرز (المصدات The Fenders)



شكل (٢-٦)

غلاف ألبوم لفرقة الفيدرز. وهى فرقة غربية من أوائل الأقاليم التى يقطنها النافاهو

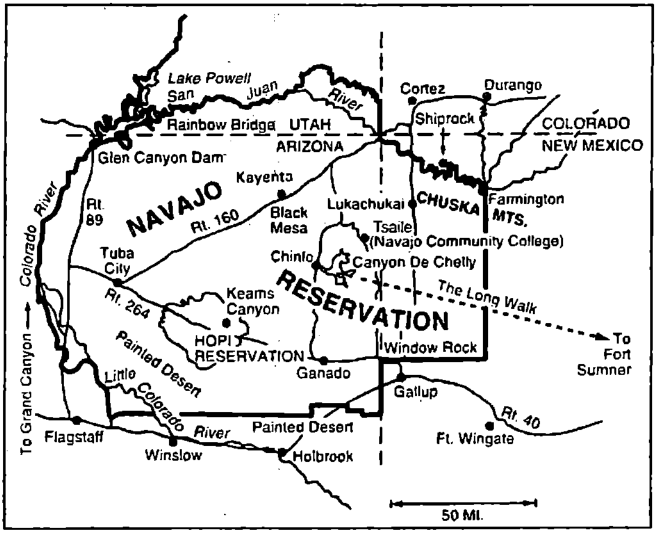
ورغم ذلك فالجزء الأكبر من دخلهم السنوى يبلغ ١١ مليون دولار يأتى من الفحم واليورانيوم والبترول، والغاز الطبيعى، وقطع الأخشاب من الغابات. ومعظم تمويلات التعليم والشئون الصحية لديهم تقوم بها وزارة الداخلية. وبعضا منها نصت عليه معاهدة عام ١٨٦٨ التى وضعت نهاية للأعمال العدائية بين شعوب النافاهو وجين الولايات المتحدة.

الاستماع فى انتباه

القرص المدمج ١-٧

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
مقدمة 0:00	جيتار كهربائى، جيتار باص، جيتار إيقاع، وطبول	
المقطع الشعرى الأول 0:09	يدخل المغنى المنفرد. طبول وجيتار باص للنبرات الإيقاعية	أسمع صوت القطار قادم. إنه يدور حول المنحنى إننى لم أر الشمس تشرق منذ مدة لا أعرفها، إلا أننى مرتبط بسجن فولسوم، حيث إننى مقيم هنا منذ مدة طويلة، عندما أسمع صوت صفارة القطار أنكس رأسى وأنخرط فى البكاء.
المقطع الشعرى الثانى 0:35	يغنى المغنى المنفرد أحيانا على الوزن طبقا للتفعيلة الشعرية للموسيقى.	عندما كنت لا أزال طفلا قالت لى ماما: ابنى: فلتكن ولدا خيرا، ولا تحاول إطلاقا اللعب بالبندقية إلا أننى أطلقت النار على رجل فى رينو لمجرد أن أراه وهو يموت

فاصل 1:0	جيتار كهربائى منفرد طبول وجيتارات باص للمصاحبة نسيج موسيقي هومونولي.	عندما أسمع صوت صفارة القطار. أنكس رأسي وأنخرط فى البكاء.
المقطع الشعرى الثالث 1:25	يغنى المغنى المنفرد أحيانا على الوزن طبقا للتفعيلة الشعرية للموسيقى.	لو كانوا قد أطلقوا سراحى من هذا السجن أراهن، لأنهم الآن يشربون القهوة ويدخنون السيجار الضخم أعرف أنه آن الوقت، إنى لا أخطئ الموعد على الإطلاق عندما أسمع صوت صفارة القطار أنكس رأسي وأنخرط فى البكاء.
فاصل 1:50	جيتار كهربائى منفرد، طبول جيتارات إيقاع وباص للمصاحبة	
المقطع الشعرى الرابع 2:16	يغنى المغنى المنفرد أحيانا على الوزن طبقا للتفعيلة الشعرية للموسيقى	لو كانوا قد أطلقوا سراحى من هذا السجن لو كان قطار السكة الحديد هذا ملكى لكنت قد سافرت بعيدا معه... بعيدا عن سجن فولسوم، حيث سأظل هناك لفترة طويلة عندما أسمع صوت صفارة القطار أنكس رأسي وأنخرط فى البكاء.
2:42	يختم الجيتار الكهربائى الأغنية بمصاحبة من جيتارات الباص والإيقاع مع الطبول.	



شكل (٢-٧)

خريطة مواقع النافاهو فى مناطق الحجز المعروفة

باسم الريزرفيشن **Reservation** مع التركيز على الأماكن المهمة

وتتراوح الدخول الشخصية بين المهايا الكبيرة التى يتقاضاها كبار موظفى القبائل، والدخول المتقلقلة لصغار الفلاحين. ويحصل كثير من أفراد النافاهو على إعانات مختلفة من الحكومة أو إدارات القبائل.

ورغم أن الكثير من ثقافة النافاهو ظل سليما لم يمس، فإن شعب "الداين **Dine**" كما يسمون أنفسهم يتقبلون أيضا الأفكار الجديدة والتغيير، وقد مكنت صناديق المنح التعليمية مئات من الشباب من دخول الكليات والجامعات فى جميع أنحاء الدولة بما فيها كلية المجتمع للنافاهو أنفسهم **Navajo community college** الموجودة فى الريزرفيشن.



شكل (٢-٨)

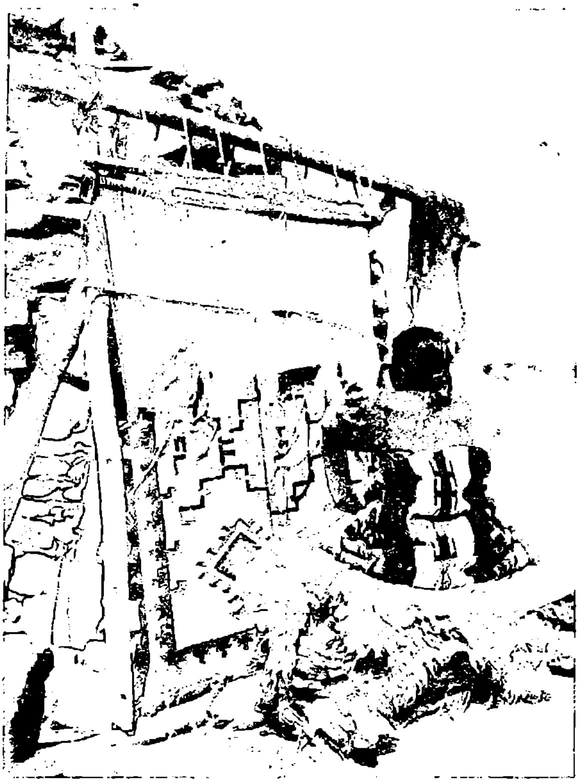
"لا يزال النافاهو يسافرون على ظهور الخيل فى
كثير من أنحاء مناطق الحجز **Reservation**"

وتشرف على تأجير المناجم، وكذا على مشروعات قطع الأخشاب من الغابات مجموعة من رجال القانون وجمعية الموارد الطبيعية **Natural resource committee**. كما يعمل النافاهو أيضا فى إدارة الموتيلات والمطاعم والبنوك ومراكز التسوق، وهم يشجعون الصناعات الصغيرة كى ترسخ وجودها داخل الريزرفيشن. وقد نجح بعضهم فى القفز إلى المؤتمرات الإدارية ومؤتمرات التطوير فى واشنطن د.س، وهناك آخرون لا يتكلمون الإنجليزية ويقومون برعى الأغنام من على ظهور الخيل أو على الأقدام لمسافات تمتد أميالا من أقرب طريق مرصوف.

ويرتدى الرجال ملابسهم طبقا للأسلوب الغربى، وبعض النساء ما زلن يرتدين التنورات (الجونلات) والبلوزات مثل التـــى ترتـــديها نـــساء جنـــود الولايات المتحدة فى ستينيات القرن التاسع عشر، أثناء اعتقال النافاهو فـــى منطقة فورت سمر Fort Sumner[1]، نيومكسيكوه. وقد أصبحت التنـــورات أكثر قصرا فى السنوات الأخيرة، وقد تطلب ذوق النافـــاهو دائمـــا إضـــافة الأزرار والخواتم والعقود وأحزمة ثقيلة من الفـــضة مطعمـــة بـــالتركواز. ويرتدى الرجال تلك الحلى أيضا وأحيانا ما يضيفون إليها مجموعـــة ريـــش الباناش Panache مع شرائط من الفضة على قبعات الكـــاوبوى الـــضخمة، وحاليا نجد الشباب من البنين والبنات، يرتدون فى العـــادة الجينـــز الأزرق مثلهم فى ذلك الشباب فى أى مكان بالولايات المتحدة. وفى الطقـــس البـــارد يرتدى النافاهو بطانية لامعه كمعطف من صوف بندلتون ميـــل Pendleton mills فى أوريجون، وقد ارتبطت بالزى النافاهو التقليدى يرتديها عادة بطل الرواية فى الاحتفالات الطقسية. وتشتهر النافاهو بصناعة السجاجيد والأكلمة التى تشكل للناس دخلا، وما زال معظمهم يتسوقون بها من المحلات ليدفعوا ما عليهم بتلك الطريقة لقاء الأطعمة ومستلزماتهم، وما زالوا يدعونها مكاتب التجارة Trading post. وهناك أنواع من تلك السجاجيد تكون من تصميمات رائعة وخامات ممتازة، وقد يبلغ ثمن إحداها ٢٠٠٠٠ دولار أو أكثـــر فـــى السوق العالمى للفنون الجميلة (انظر شكل ٢-٩).

---

(١) قلعة حربية فى إقليم دى باكا De Baca جنوب شرق نيومكـــسيكو، كانـــت مركـــزا لاعتقال النافاهو والميسكاليرو Mescalero الآباس فيما بين الأعـــوام ١٨٦٣-١٨٦٨ لتعليمهم الزراعة والحرف بالأساليب الحديثة- المترجم.



شكل (٢-٩)

"النسيج اليدوى مصدر للدخل عند كثير من نساء
النافاهو. وقد التقطت تلك الصورة فى العشرينيات،
وما زال ذلك المنظر شائعا حتى اليوم".

وتتراوح البيوت التى يقطنها النافاهو بين البيوت الجصية المزخرفة فى مزارع تربية الماشية، والبيوت المقطورة الكبيرة لموظفى القبيلة، ورجال الإدارة، ورجال التعليم، وبين بيوت صغيرة مكونة من غرفة واحدة متنوعة. ولا تزال مثل تلك البيوت القديمة ذات البناء الدائرى وتعرف باسم لوج هوجانز **Log hogans** (هونجان **Heoghan** فى لغة النافاهو بمعنى منزل أو

مكان) قائمة. وتتطلب الاحتفالات مكانا دائريا يجرى عليه كثير من التنويعات فى تصميمه وزخرفته بإنشاءات جديدة فى كل مرة. وعلى سبيل المثال فمبنى مجلس القبيلة فى ويندوروك **Windo Rock** بولاية أريزونا، عبـــارة عـــن إنشاء دائرى من الحجر الرملى وعلى الجدران من الداخل يرســـم النافـــاهو جدارياتهم **Murals** (وفيها يصورون عاداتهم وتقاليدهم وتاريخهم). ويمكن لذلك الإنشاء أن يتسع لأعضاء المجلس الأربعة والسبعين، الذين يتجمعـــون هناك من جميع أجزاء "الريزرفيشن". ويتكون المركز الثقـــافى فـــى كليـــة المجتمع للنافاهو، فى تسيل **Tsaile** بولاية أريزونا من ستة طوابق خرسانية مع إنشاءات من الصلب وتركيبات زجاجية وهو ثمـــانى الـــشكل وذو قبـــة دائرية. ومن الداخل فى قلب المبنى هناك نسخة من الوج هوجان التقليـــدى للنافاهو كما هو بأرضيته المتسخة وفتحة التهوية التى ترتفع أربعة طوابـــق من خلال مسار أو مهوى **Shaft** مفتوح إلى السماء ويستخدم كرمـــز دينـــى ومكان للتأمل. وفى نطاق الشكل الدائرى نجد مبانى المدرسة ومبنى المجلس المحلى ومراكز للمعلومات وقاعات عرض الفنون والحرف فى تـــصميمات شديدة التنوع. وترمز تلك الأنشطة والإنشاءات إلى الأرض، بينما ترمز القبة على السقف إلى قمم الجبال وقبة السماء الزرقاء.

وتعرف أيضا بأغانى رقصة المـــرأة الهنديـــة الأمريكيـــة **Squaw Dance Songs** ويعتبر الكثيرون مـــن أهـــل أمريكـــا الأصـــليين كلمـــة **Squaw** ازدرائية غير لائقة، لذا نستخدم لفـــظ النافاهو وهو نادر "**Nadàa**".

تقاليد الموسيقى الشعبية

حتى الأربعينيات كانت معظم الموسيقات الشعبية فى الريزرفيشن خليطا من الأغانى الراقصة للاحتفاليات. وقد درسنا بالفعل الأغنية الراقصة يبيتشى **Yeibichai** من النايتواى. وهناك أيضا نوع آخر شائع من الأغانى الراقصة وهو أغانى كورال **Corral** الراقصة، وهى مأخوذة من عدة احتفالات وقد حققت شيوعاً هى الأخرى، إلا أن أغانى الندا **"Nadaa"** (رقصة الحرب) بأنواعها المختلفة من إنيميواى **Enemyway** (أغانى العدو) هى صاحبة النصيب الأوفر بين الموسيقى الشعبية التقليدية وتشمل الرقص الدائرى **Circle Dance**، التأرجح **Sway** ، رقصة الحجلة ذات الخطوتين **Two Step Skip Dance**، وأغانى الهدايا **Gift Songs**. ورغم أن أغانى الكانترى والويسترن قد ألقت بتلك الأنواع إلى الظل فى فترة الستينيات والسبعينيات، فإن الأغانى الشعبية التقليدية اكتسبت شعبية من جديد فى مناطق الريزرفيشن اليوم.

وفى التسعينيات ظهر نوع جديد من الأغانى والرقصات لأغراض الترفيه والتسلية تحت اسم "أغانى ورقصات **Song and Dance**"، وهو يستخدم رقص الحجلة **Skip dance** وأغانى الخطوتين **Two Step Songs** ويمكنه أن يؤدى فى أى قاعة كبيرة، حيث يشارك فيه أزواج من جميع الأعمار وقد ارتدوا أزياءهم التقليدية. وقد تكون الموسيقى المصاحبة شرائط مسجلة أو عن طريق مغنيين، ويحيط الراقصون، والذين تميزهم بطاقات بأرقام، بينما يدون المحكمون درجات على أناقة الزى وبراعة الحركة الراقصة. ويتسلم الفائزون جوائز قد تكون أطعمة ومواد غذائية، ويذهب ريع تلك الحفلات من تذاكر الدخول والتبرعات إلى مؤسسة الغناء والرقص التى تستضيف الحفل، وقد يذهب لأغراض أخرى كدعم للبرامج المدرسية.

وقد عارض بعض المتمسكين بالتقاليد استخدام أغانى ندا فى ذلك السياق الدنيوى الجديد، ورغم ذلك فقد كان ذلك أحد أحدث الاستخدامات فقط من بين عديد من الاستخدامات الجديدة والإذاعة تبث أغانى ندا منذ الثلاثينيات، وقد خصصوا موجة جديدة عملت على انتشار تلك الأغانى فى التسعينيات.

أغنية الرقصة الدائرية "شيزانيه SHIZHANE'E"

تعتبر أغانى ندا **Nadaa** الميلوديات الأكثر انتشارا ونجاحا من بين موسيقى النافاهو التقليدية. ومقارنة بأغانى الييبيتشى **Yeibichai**، فإن أغانى الندا سهلة فى غنائها رغم أن الغريب قد يدهش لمحتواها. وكثير من تلك الأغانى يؤدى كلية فى مقاطع لفظية لا معنى لها **Vocables** . إلا أن أغنية الرقصة الدائرية شيزانيه (القرص المدمج ١-٨، تراك-٨) تحتوى على كلمات يمكن ترجمتها بوضوح.

القرص المدمج ١:٨
شيزانيه (أنا محظوظ)
(١:٢٠) أغنية رقصة دائرية من إينيمويواى **Enemyway** يؤديها ألبرت ج ساندوفال **Albert G. Sandoval** الابن، وراى وينى **Ray Winnie**- تسجيل ميدانى لدافيد ماك أليستر **David P. Macallester**، سيدونا، أريزونا ١٩٥٧.

وإذا ما غنيت تلك الأغنية عدة مرات مع اتباع دليل الاستماع بانتباه، ثم الكلمات والموسيقى فى المدونة المعدلة ٢-٥، فلا بد من اكتسابك القدرة على الدخول فى السباق الراقص لتلك الميلوديا الرشيقة التى تفيض حيوية. ومادامت كنت لا تهتم بإخراج صوت مستعار عال **high falsetto sound** لأغانى البيبيتشى، يمكنك التركيز على نقاط ممتازة أخرى. ولتنتبه إلى علامات التوكيد <. ولترى إذا ما كنت تستطيع إصدار النغمة الحادة (الخنفاء **nasal**) التى يتميز بها النافاهو فى غنائهم.

وتميز تلك النغمات مع الميزان الثلاثى **Triple meter** أغانى الرقص الدائرى (ماك أليستر ١٥٦٤: ٥٢). ولتلاحظ كيف تقدم العبارات العناصر الميلودية، التى تتطور على نحو أكثر من الصيغة **B** ثم أكثر فى **C**. والإنشاء الكلى يبدو طويلا للغاية ليحتويه تسجيل صوتى.

والجزء الممكن ترجمته من النص، فى عبارات الصيغة **C**، يشبه القلب أو الجوهر فى منتصف الأغنية، يحيطه كورس يهمهم بالكلمات غير المفهومة **Vocables** قبله وبعده، وتلك قاعدة مفضلة فى التصميم فى فنون النافاهو الأخرى مثل الموسيقى، وهو التماثل الديناميكى **dynamic Symmerty** الذى ناقشه ويزرسبون **(170:1977-74) Witherspoon**[١]، وتم

(١) جارى ويزرسبون **Gary Witherspoon**: ولد عام ١٩٤٣ وهو أستاذ الدراسات الهندية الأمريكية فى جامعة واشنطن، وخبير أمريكى فى موسيقى ولغات النافاهو، وأستاذ أيضا فى جامعتى ميتشيجان ويل – المترجم.

توضيحه فى تصميمات الحليات الفضية. والنص المختصر والفكاهى، مثل كثير من نصوص أغانٍ أخرى للناقاهو، يهدف إلى إضحاك الفتيات والانتباه للمغنيين (الذكور)، ورغم أن الرقص يعتبر جزءا من الحفل، فإنه يتيح فرصا للمداعبات والغزل بين الجنسين ويكون بذلك رقصا اجتماعيا.

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١-٨

قراءة العداد	التعليق	مقاطع لفظية بلا معنى	الصيغة
مقدمة			
0:00	تبدأ على نغمة الأساس Tonic ثم تقفز أوكتافا مع غناء مقاطع لفظية بلا معنى Vocables	هى نى يا نا	
الجزآن B,A			
0:03	تبدأ ميلوديا العبارة على درجة عالية، ثم تهبط، وتعاود الصعود، لتهبط ثانية عند نهاية العبارة. لاحظ طابع الصوت الحاد nasal فى أداء المغنيين	يو يوو يو أو وى يا هى نى	A

0:08	تكرار	يو يوو أو وى يا هي نى	A
0:14	ميلوديا جميلة جديدة تبدأ من الدرجة السفلى ثم تهبط	آ ها نى يا إيه ها بى يــو إيه وى يا هى، نى يا	B
0:19-0:42	تكرار	إيه ها بى يا إيه ها نى يو إيه وى يا هى، نى يا	
الجزء C		ثيى غا نى إيى شى غا نى إيى	C
0:43	جملة أطــول مــع حركــة ميلودية محدودة	كى ياه سى – زى – نى – شى كا نو تال / إيه وى يا هى يى يا	C
0:51-1:15	تكرار		C
كودا أو تذييل			
1:16	جملة تقود إلى نوتة الافتتاح	هى نى يا	D

بإذن من ألبرت ساندوفال الابن وراي وينى.



المدونة المعدلة ٢–٥

شيزانيه **Shizhane** – أغنية رقصة الدائرة

عند النافاهو

بإذن من ألبرت ساندوفال الابن **Albert Sandoval Jr**. وراى وينـــى **Ray Winnie**

ترجمة حرفية للغة النافاهو

شيزانيه	Shizhane	لعل الحظ يواتينى
كيواه	Kiyah	المنزل تحت /فى مقابل
سيزيم	Sizini	واقف – هذا الذى
شيكا	Shika	أنا – إلى /بعد (فى إثر)
نوتال	Nootaal	يبحث عن (ضمير الغائب)

تمهل لحظة فى اختيارات لتعبيرات التى تجعل الكلمات على قدر كبير من الظرف وسرعة البدهة.

والأغنية تبدأ بتهنئة ذاتية بلهاء **Fatuous**. إلا أننا سندرك من خـلال الصيغة ياه **Yah** بعد كلمة منزل **house** ومن الصيغة المستقرة المحايـدة لكلمة سيزينى **Sizini** "الشخص الواقف"، أن الفتاة واقفة فـى الواقـع أمـام المنزل. ومن المحتمل أنها أفرطت فى الشراب، ولذا لم يعد فى اسـتطاعتها على الإطلاق أن تبحث بفاعلية عن المغنى (تجرى وراءه)، حتى ولو لم يدع أنها كذلك. وسخرية الموقف تمتزج هنا مع مضامين تشير إلـى أن النـساء يفرطن فى الشراب ويطاردن الشباب. ولأن الرجال فى الواقع هـم الـذين يعاقرون الخمر ويطاردون الجنس الآخر، لذا تكشف الأغنية عن روح هزلية عميقة. علما بأن كلمة كيا سيزينى **Kiah Sizini** تحمل ضمن معانيها أيـضا لفظ "عاهرة" وتأتى متعة نكهة الأغنية من الطـلال المتفقـة للمعنـى التـى يطرحها الشعر البارع دوما.

ملاحظات على النطق فى لغة النافاهو

The تشير إلى وقفة لفتحة المزمار glottal stop كما فى !! oh-oh(o-o)

I مثل ll الويلزية فى Flloyd، مع النفس الصادر من أى جانب من اللسان.

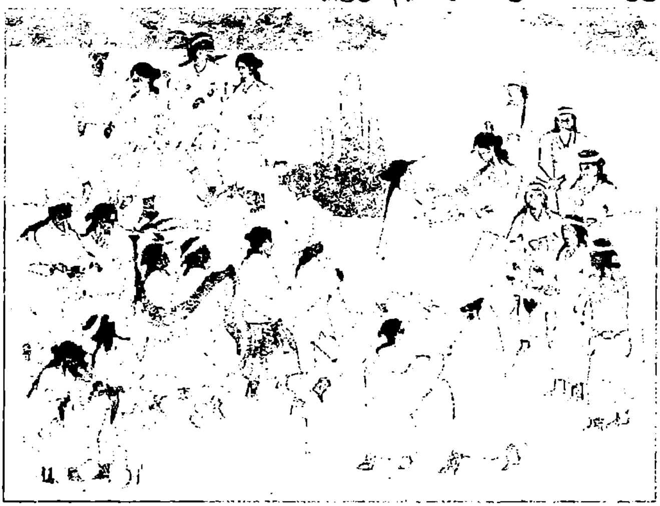
aa تشير إلى a طويلة : وبالمثل oo وباقى الحروف المتحركة

؟ تشير إلى a صادرة من الأنف: وبالمثل o وباقى الحروف المتحركة

é تشير إلى e عالية : للنافاهو هو نبرة كلام تشبه الصينية

eé تشير إلى e طويلة: هابطة من أعلى إلى الأسفل فى النغمة

والحروف المتحركة لها قيم أوربية Continental values



شكل ٢-١٠

منظر من إبداع المصور النافاهو آندى تسيناجينى

Andy Tsihnahjinnie يصور قرع الطبول والغناء

والرقص فى الجزء العام من حفل الإينيمواى

حفل الإنيميواى The Enimyway Ceremony

الدين أحد مفاتيح فهم الثقافة، ويمكننا التعرف على تقاليد النافاهو على أحسن وجه إذا ما ألقينا نظرة فاحصة على حفل الإنيميواى، والذى تستخدم فيه الأغانى الراقصة "الشيزانيه **Shizhanee**. والإنيميواى واحد من أكثر الطقوس التقليدية فى عقيدة النافاهو أداءا، وهى مثل النايتواى **Nightway** طقوس للشفاء. وفى تلك الحالة يجرى استحضار المرض بمعرفة أشباح الموتى من الغرباء. وغالبا ما تؤدى الإنيميواى لأحد أعضاء النافاهو العائدين من الخدمة فى الجيش الولايات المتحدة، أو من كانوا بعيدا عن أوطانهم بين الغرباء لفترة طويلة. والنافاهو الذى يكون قد قضى وقتا فى مستشفى وتم شفاؤه يحتاج لأداء ذلك الطقس، فى مفهومنا، بسبب التعرض لأرواح من هم ليسوا من النافاهو، الذين ماتوا فى مثل ذلك المكان، وهو أمر لا مفر منه (انظر شكل ٢-١٠).

ويضم الحفل مجموعتين من المشاركين، "معسكر البيت **home camp**"، ومعسكر مستلم عصا القيادة **Stick receiver Camp**. وأعضاء المعسكر الأخير يمثلون العدو، وهم أمناء تلك العصا المزخرفة برموز فى حفر بارز لإله المحاربين، إنيمى سلاير **Enemy Slayer**، " وأمه، وهى امرأة متعددة الهيئات (متحولة) **Changing Woman** وتعتبر الآلهة الرئيسية للنافاهو. ويتم إحضار العصا المزخرفة من "معسكر البيت" مع الهدايا، وهى عبارة عن مئات الياردات من غزل صوفى أو قطنى ملون. وتشمل الليلة الأولى من الاحتفال غناء ورقصا فى معسكر استقبال عصا القيادة. وتتيح مثل تلك الأمسية الفسحة الوحيدة من الوقت فى حياة النافاهو التى يرقص فيها

الرجال والنساء معا – وهو وقت للمرح والغزل. وقبل أن يبدأ الرقص تكون هناك أغنيات يطلق عليها " أغانى الأرجحة Sway Song"". ورغم أن مثل تلك الأغانى تعبر عن موضوعات الغزل والمداعبة بين الجنسين، فإن معظمها ذو نصوص عبارة عن مقاطع لفظية بلا معنى Vocables كلية.

وبعد مرور نحو الساعة، ينتقل الغناء إلى الأغانى الراقصة Dance songs وتظهر النساء لتبحث عن شركاء. وكون المرأة هى دائما التى تختار، فربما يعكس ذلك وضع المرأة القوى فى مجتمع النافاهو. فالمرأة مسئولة عن إدارة المنزل، والأطفال ينتمون إلى قبيلة المرأة، وليس الأب، وعندما يتزوج الرجل فإنه ينضم حسب التقاليد إلى أسرة زوجته.

نص أغنية تأرجح Sway song من حفل الإنيميواى للنافاهو

هى يبى يا
وحيدا مثلى
وحيدا مثلى، ها آى نا
وحيدا مثلى
وحيدا مثلى. ها
وحيدا مثلى نا إيه – نى هانا ...

نص لأغنية تأرجح للنافاهو – دافيد ماك أليستر، موسيقى الإنيميواى ص٣٧، ٢٩. أوراق متحف بيبودى Peabody للآثار والإثنوجرافيا. المجلد ٤١، رقم٣. حقوق الطبع © ١٩٥٤ رئيس وزملاء كلية هارفارد.

وفى أثناء الرقص تخطر النسوة فى خفر وحياء، إلا أنهن يجدن شركاء من الجنس الآخر، وسرعان ما ترقص الأزواج معا فى تتابع يصنع دائـــرة كبيرة. والرقص فى معظمه ذو خطوات بسيطة مع قفزة مع كـــل خطـــوة. وعندما تريد واحدة من السيدات أن تغير شريكها، فهى تدع الرجل يفهم ذلك عن طريق تقديم مبلغ رمزى من المال، وفى ذلك رمز لغنائم الحرب التـــى جلبها، "إنيمى سلاير" من حروبه الأسطورية وسلمها لنساء النافاهو حـــسب الرواية فى أثناء الاحتفال بالنصر. وغالبا ما تثير نصوص الأغانى الراقصة جوا من المزاح والهزل، وأحيانا ما تشير إلى تلك المبالغ المدفوعة.

نص أغنية إنيميواى راقصة للنافاهو

هى – نى، ين، يانا–

يالا إيى – لو – يادو إياى أنا هى

يالا e a لو – يا دو إياى نى ...

ابنتك تتسكع كل ليلة

يا دو إيا يانا هانا

وغدا ستأتى النقود... وسيكون

هناك الكثير منها. يانا هانا

يالا لو يا دو إيا نا أنا

يا لا لو يا دو إيا نا آنا هى...

نص أغنية إنيميواى راقصة للنافاهو. دافيد ماك أليستر. موسيقى الإنيميـــواى ص ٤٥– أوراق متحف بيبيودى **Peabody** للآثار والإثنولوجيا، المجلد ٤١، رقم ٣ حقـــوق الطبع © ١٩٥٤ لرئيس وزملاء كلية هارفارد.

وبعد بضع ساعات من الرقص، تعلن أغنية إشارية Signal Song أن الغناء سيعود إلى أغانى الأرجحة Sway Song (ماك أليستر ١٩٥٤:٢٧). ويتوقف الرقص، لكن أغانى الأرجحة تستمر لباقى الليلة. وترمز الحفل مرة أخرى إلى الحرب: فتنقسم جماعة المغنيين إلى نصفين، يمثلان معسكر البيت ومعسكر الأعداء، ويتنافس المغنين فى الأداء بقوة وبكل ما لديهم من مخزون موسيقى repertory، وأقصى ما فى جعبتهم من النغمات العالية highness of pitch.

ويتوقف الجمع عند الفجر، إلا أنهم بعد فترة راحة وتناول الإفطار، يبدأ نوع آخر من الغناء وهو أغانى الهدايا Gift Song فيما يشبه السيريناديه Serenade (١). وتغنى المجموعة فى "معسكر البيت" خارج "الهوجان hogan" الرئيسى لمعسكر مستلم عصا القيادة. وهناك يتم تبادل الهدايا كالبرتقال وصناديق كسارة البندق Cracker jack، التى تلقى إلى المغنيين من فتحات الدخان smoke hole. أما الهدايا الأكبر كالبطاطين الغالية، فيتم إحضارها وتسليمها إلى أعضاء مسئولين من مجموعة المغنيين، وتلك الهدايا سيتم تبادلها فيما بعد فى الحفل. ومعظم أغانى الهدايا تكون قديمة ولها نصوص كاملة من المقاطع اللفظية بلا معنى Vocables، إلا أن بعضا من الأغانى الجديدة يحتوى على كلمات تدور حول الأمل فى الحصول على هدايا.

---

(١) فى الأصل أغنية تؤدى ليلا، وفى القرون الوسطى أغنية عاشق تحت نافذة حبيبته، وقد اتسع استخدام اللفظ فى القرن الثامن عشر، حيث استخدم إشارة لمؤلف موسيقى من عدة حركات لآلات نفخ فقط. وفى قول آخر إنها عربية الأصل من سرى ونادى ونقلها الغرب فى أثناء الحروب الصليبية – المترجم.

نص لأغنية هدايا إينميواى نافاهو

هى ييى يانا

ماهو طول تنورتك؟ يى - يا

أنا ذاهب إلى محل الملابس بى هيا نا هى ييى يا

إلى لوس نورس Los Nores ذاهب أنا، ياى هيا

إنا هيا نا

السترات، لقد أتيت من أجلها، يو أوو إنى هانينا

السترات لقد أتيت من أجلها، يو أوو إنى هاهى

يووو إنيا هى ييى يانا

النص أغنية هدايا إينميواى نافاهو - دافيج ماك أليستر. موسيقى الإنيميــواى ص ٤٨ أغانى ٥٢-٥٣، أوراق متحف بيبودى للآثار والإثنولوجيا المجلد ٤١ رقم ٣ حقــوق الطبع © ١٩٥٤ لرئيس وزملاء كلية هارفارد.

وتمثل الهدايا، مثل المبالغ التى يتم دفعها فى أثناء الــرقص، غنــائم الحرب: ومن الممكن تفسير الرحلة التى يقوم بها فريق البيت على أنها غارة على إقليم الأعداء، والهدايا هى غنائم الحرب التى يأخــذونها معهــم عنــد عودتهم. وفى نفس الوقت نظام مراسم رمزية لعملية الصلح بين المتحاربين، لأن معسكر مستلم عصا القيادة يقدم العشاء ووسائل الراحة والمرافق، ولأن الوجبة والهدايا أيضا ستتم إعادتهما من خلال عملية تبادل مماثلة، وذلك فى صبيحة اليوم الثالث.

وبعد تناول الإفطار وغناء الهدايا فى اليوم الثانى، يجهز فرق "مــستلم عصا القيادة" للتوجه إلى معسكر البيت. ويرحل معظم شعب "معسكر البيت"

مبكرا، ويبقى واحد منهم كمرشد رسمى يقود مستلم العصا إلى مكان صالح لإقامته معسكر على بعد عدة أميال من"معسكر البيت". ويضبط القوم مواعيدهم بحيث يكون ذلك عند غروب الشمس تقريبا، ويتبع ذلك ليلة أخرى من الغناء والرقص فى ذلك المعسكر الجديد.

ومبكرا فى الصباح التالى، تجرى مراسم التوكيد على رمزية الحرب فى الحفل، وذلك من خلال معركة زائفة **Sham battle**. فيتوجه رجال الفريق مستلم العصا على ظهور الخيل نحو "معسكر البيت" وسط صرخات وطلقات البنادق، وهم يثيرون الغبار من حولهم مع القيام بغارات وهمية للسلب والنهب (وخطف حبال الغسيل ..!!). وبعد أربع من تلك الغارات ينسحبون إلى موقع معسكر جديد يبعد عدة مئات من الياردات، حيث يأتى إليهم موكب من معسكر البيت حيث يحمل أفراده معهم إفطار فخما. وبعد الوجبة يبدأ غناء عودة الهدايا فى هوجان من النوع الذى ذكرناه آنفا.

والآن يأتى المزيد من دراما حربية ثقيلة... ففى مكان سرى بالداخل تجرى طقوس منح الشخص المريض الطاقة والحماية بواسطة الغناء المقدس، ويتم مساعدته على ارتداء لباس الحرب.

وفى ذروة الحفل يتقدم المريض ويطلق النار على نصب يمثل العدو، ولذا يكون قد قتل الشبح طقسيا. وعادة ما تشتمل الأغانى على أوصاف تزدرى العدو ومديح لمحاربى النافاهو (هيل **Haile** ١٩٣٨: ٧٦ – ٨٤)[١].

---

(١) الأب بيرارد هيل **Berard Haile** راهب فرنشيسكانى كان أحد أعضاء بعثة تبشيرية فى أقاليم النافاهو، وله دراسات مهمة عنهم – المترجم.

وإذا كان الشخص الذى تجرى له المراسم امرأة، يتخذ مكانها رجل مفوض Proxy (كوكتيل) عند إطلاق النار على العدو الشبح.

وعند المَغرب تبدأ الرقصة الدائرية فى المعسكر الجديد لحامل العصا. ويعقد الرجال أياديهم مع بعضهم بعضا فى دائرة يمثل بضفافها المعسكرين. وعندما يصل التنافس إلى أغانى مثل شيزانيه **Shizhaneé**. يأخذ كل نصف من الدائرة عدة دورات، وهو يغنى وكأنه فى مسابقة لتسفر عن من لديه أحسن أداء. ومع تبادل الأغانى، تتبادل الاتجاهات التى تتحرك فيها الرقصة الدائرية. ومعظم الأغانى تعتمد على مقاطع لفظية لا يمكن ترجمتها، وقد لا تدور فى معظمها حول الحرب، إلا أن وجود الجانبين المتنافسين يذكر دائما بالصراع، ويعتقد أنه مع كل ضربة للطبل تصاحب الأغانى، تبتعد أشباح الأعداء أكثر فأكثر لتختفى فى باطن الأرض وبعد فترة قد تدخل فتاة حاملة العصا ومعها بعض النسوة لينضممن إلى الدائرة ويدورن معها متتبعات خطوات الراقصين الرجال. ويشحذ الحفر البارز الموجود على العصا، والذى يمثل المرآة المتحولة مع ابنها المحارب، ذاكرة المشاركين أكثر فأكثر بمعنى الرقص.

وبعد الرقصة الدائرية، نأتى لحدث درامى آخر، حيث يتم الكشف عن الاسم الحربى **War names** السرى للشخص المريض. وينطلق أعضاء معسكر مستلم العصا إلى معسكر البيت، وهم يغنون فى أثناء سيرهم. ويتوقفون أثناء مسيرتهم أربع مرات، ليصيحوا معلنين اسم العدو. ثم يجلس مستلم العصا أمام "هوجان" الاحتفال ويغنى أربع أغنيات يذكر فيها أسماء

الأعداء مع اسم الشخص المريض. وفى حياة النافاهو التقليدية يكون من سوء الأدب مخاطبة أى شخص باسمه، وعلى وجه خاص بالاسم الحربى له (أولها). أما أسلوب المخاطبة المهذب فيستخدم مصطلح القرابة أو النسب، سواء كان حقيقيا أم مصطنعا. ومن أمثلة أسماء الحرب: "إنها انضمت لفرق الحرب"، و"دخل فى سلك المحاربين" (ريتشارد **99- Richard89:1928**).

وتصف الأغانى وقائع المعركة مع العدو وتشير إلى معاناة من بقى على قيد الحياة من الأعداء. كما يأتى ذكر الأشباح الموتى المعادية وحينئذ، وبعد أداء سيرينادة من أغانى الأرجحة، يتحرك فريق مستلم العصا عائدا إلى أرض الرقص فى معسكرهم، وتبدأ أحداث الليلة الأخيرة فى تلك المراسم الاحتفالية بشوط إضافى من أغانى الأرجحة. وبعد انقضاء نحو الساعة يتحول الغناء إلى أغان راقصة، ورقصات، والتى قد تتواصل لعدة ساعات، مثل الليلتين السابقتين. ومرة أخرى تعلن الأغنية الإشارية نهاية الرقص، ويقضى الجمهور باقى الليلة فى مسابقة غناء بين المعسكرين.

ينتهى الحفل عند الفجر بطقوس مباركة قصيرة يؤديها المشاركون وهم يواجهون الشمس عند شروقها. ويغادر فريق مستلم العصا، ويقضى المريض، الذى أصبح محميا من خلال عديد من الأساليب الرمزية لطرد الأرواح، أربعة أيام فى راحة بين ما بقى من تأثير المراسم الاحتفالية داخل المنزل.

الموسيقى الكلاسيكية للنافاهو The "Classic" Music Navagos

لقد استمعنا حتى الآن إلى نماذج من الموسيقى الشعبية التـــى تـــؤدى لنوعين من المراسم الاحتفالية عند النافاهو، باعتبارها نوعًا جديدًا نسبيا من الموسيقى الشعبية، موســـيقى الكـــانترى **Country** وموســـيقى الويـــسترن **Western** عند النافاهو. وبعد ذلك سندرس الموسيقى فـــى جـــوهر الفلـــسفة الدينية التقليدية للنافاهو، وهو الأغانى الاحتفاليـــة (الـــشعائرية) الكبـــرى أو مجموعات التراتيل والترانيم **Chants**. وتصاحب تلك السلسلة الطويلة مـــن الأغانى إجراءات طقسية مثل النايتواى **Nightway** (التطهرات، دعاء تقـــديم القرابين، طقوس التصوير بالرمال الملونة) والإنيميواى **Enemyway** (تجهيز الطبول والعصا المزخرفة، تجهيز المريض بالأردية وتزينيه، ومنحه القـــوة والحماية).

ويبين (شكل ٢-١١) نوعا آخر من الغناء الاحتفالى التراتيلى **chant** وهو ما يعرف بـــ "مونتين واى **Mountain way**" (رقص وغناء الجبل).

وتلك التراتيل والترانيم **Chants** تعتبر من الكلاسيكيات لعدة أســـباب: فهى تمثل تقاليد قديمة ممتدة لأجيال لا يعرف أحد عددها، ولها مجال متـــسع بشكل مهول، فقد يضم الترتيل الواحد أكثر من خمسمائة أغنيـــة، وتحتـــوى النصوص على عدة آلاف من أبيات الشعر الدينى، وأخيرا فهى تحتوى على أدعية وأغانى النافاهو، وفى الأساطير المرتبطة بها، نجد أن تلك الأغـــانى تمثل المعانى التى يجدها النافاهو فى عوالمهم الطبيعية وما فوق الطبيعية.

وقد يكون أداء الترانيم موجزا، أو قد يمتد طبقا لاحتياجات المـــريض طالب الشفاء. وقد تكفى مقتطفات من عدة ساعات، إلا أن الأمر قــد يحتـــاج لرواية تمتد لنحو تسع ليال. ولكى نفهم السبب، فإننا فى حاجة لدراسة مفهوم النافاهو عن المــرض، فهــم يقـــرون بنظريـــة الأمــــراض كمـــا يعرفهـــا الأور أمريكيون، ويرحبون بدخول المستشفيات، وإجراء الجراحات، وتعاطى المضادات الحيوية. إلا أنهم بالإضافة إلى ذلك، لديهم كوابيـــسهم وأحلامهـــم المزعجة، وشهيتهم الضعيفة، ويتعرضون للاكتئـــاب، وتقـــع لهـــم حــــوادث يصابون فيها بسبب عـــدم تكـــيفهم مـــع عـــالم الطبيعـــة (غيـــاب التوافـــق **disharmony**).



شكل (٢-١١)

رقصة النار عند النافاهو من احتفالية المونتين

واى (رقص وغناء الجبل) **Mountainway**.

ويمثل الراقصون آلهة النار الذين قدموا لمساعدة

المريض على الشفاء.

ورغم أن تلك النظرة تشبه الطب النفسى **Psychiatry** وطب الأمراض النفس جسمية **Psychosomatic** فى الغرب من وجوه عديدة، فإن النافاهو يمضون لما هو أبعد من ذلك. فهم يرون فى الحيوانات، والطيور، والحشرات، وعناصر الأرض والماء، والريح، والسماء قدرات فاعلة وإيجابية تؤثر على نحو مباشر فى الحياة الإنسانية. وكل من تلك القوى قد تحادث البشر مباشرة وقد يعلمونه كيف يغنى، وكيف يتلو أدعية، ويقوم بطقوسه الدينية وشعائره، التى تعتمد عليها المراسم الاحتفالية. ومحور تلك العلاقة مع العالم الطبيعى يسمى مفهوم "الجمال، المباركة، التوافق" وفى لغة "النافاهو الهوزهو **Hozhoo**"، الذى يجب المحافظة عليه، وإذا ما فُقد فمن الممكن استعادته عن طريق الطقوس. ووظيفة الأدعية هى استعادة تلك الحالة مرات ومرات فى ختام مراسمهم الاحتفالية.

نص الجملة الختامية فى دعاء نافاهو:

هوزو ناهازدلى
هوزو ناهازدلى
هوزو ناهازدلى
هوزو ناهازدلى
لقد استعيدت حالات التوافق
لقد استعيدت حالات التوافق
لقد استعيدت حالات التوافق
لقد استعيدت حالات التوافق

وهناك نحو الخمسين من الترانيم الاحتفالية تشكل السياق الدرامى لرواية الخليقة **Creation** عند النافاهو، وهى شبكة معقدة متداخلة من الأساطير فى حجم وتعقيد الأساطير الإفريقية وكتب الفيدا **Veda** الهندية، وليس هناك من يعرف القصة بأكملها، إلا أن التقاليد ما زالت فى الذاكرة الحية لعدة مئات من ممارسى مراسم الحفلات النافاهو، وهم طائفة من الرجال والنساء يدعون "المغنين **Singers**"، و"هاتاتى **Hataati**" فى لغة النافاهو وهم الذين يوجهون حلقات الرقص، والأمور الفنية، والمسرحية، كما يغنون الموسيقى، ويتلون الأدعية التى تشكل تلك الإنجازات الاستثنائية للروح البشرية. وهم يكتسبون معلوماتهم طبقا للتقاليد الشفهية منذ صباهم على مدار سنوات طويلة. وبعض هؤلاء الممارسين يقومون بتدريس مادة الدين فى المدارس ذات التوجهات الثقافية مثل مدرسة **Rough rock demonstration** القريبة من شينل **chinle**، بولاية أريزونا، وكلية **Navajo community college** فى تسيل **Tsaile** ، بأريزونا. وقد أملى أحد هؤلاء الممارسين قصة حياته، وكانت سردا مطولاً على ثلاثمائة صفحة. وسنقدم لاحقا مقتطفات من تلك الرواية اللافتة للنظر.

ولا يتوفر فى الأسواق تسجيل كامل لوقائع مثل تلك المراسم الاحتفالية على مستويات تجارية كأسطوانات مدمجة أو أشرطة، كما لا يوجد سوى النذر القليل من التسجيلات التجارية لجزء من الألف من الأغنيات التى تشكل ذلك التراث الهائل من الموسيقى الدينية. ويرجع السبب الرئيسى لتلك الندرة إلى أن معظم المغنيين يعتبرون تلك الأغانى شيئا مقدسا للغاية لا يجدر

إتاحته للجماهير. وبعضهم يشعر بأن الشخص الذى لم يتلق تلقينا كافيا فى هذا الاتجاه قد يسيء استخدام تلك الأغنيات، بسبب جهله، مما يسبب ضررا بالغا للمجتمع، أو الأسوأ من ذلك، أنه قد يتسبب فى أن تفقد الأغنية قدرتها السحرية، ورغم أن المغنيين الذين قاموا بتسجيل الأغنيات التالية (القرص المدمج١، تراك-٩) لم يتقاسموا تلك الأفكار، فإننى من قبيل احترام مشاعر هؤلاء الذين يؤمنون بها، قدمت مقتطفا من الأغنية مع تقديم ترجمة حرة للنص، دون مدونة معدلة **Transcription** أو تقرير الاستماع بانتباه.

نص نافاهو ــ أغنية شوتينج واى Shooting way :

لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض
إن ذلك ما قيل لى أن أفعله
لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض
لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض
فوق الجبال
إن ذلك ما قيل لى أن أفعله
لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض
فوق الجبال
لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض
تحت الشمس
إن ذلك ما قيل لى أن أفعله
لقد بحثت فى كل زمان فوق الأرض

تحت الشمس

إن ذلك ما قيل لى أن أفعله

لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض

تحت الشمس

لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض

عن النار

إن ذلك ما قيل لى أن أفعله

لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض

عن النار **For the fire**

لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض

بالماء **With water**

إن ذلك ما قيل لى أن أفعله

لقد بحثت فى كل مكان فوق الأرض

بالماء

وتتميز صيغة الأغنية بموسيقى المراسم الاحتفالية **Ceremonial Music**. فهناك المقدمة على نوتة الأساس **tonic**، ويبدأ الكورس بغناء مقاطع لفظية بلا معنى **Vocables**. وقد تكون الميلوديا محدودة، كما فى حالتنا هذه، بثلاث أو أربع نوتات فقط، أو قد تتحرك فى نطاق أوكتاف أو أكثر. وعلى أية حال، فالموسيقى تركز هنا على عديد من التنويعات البارعة ذات الصبغة التكرارية. وعادة ما تتم إعادة جزء للكورس فى نهاية كل مقطع شعرى فى شكل لازمة **refrain**، مما يعمق إحساس التكرار.

والشوتينج واى Shooting way عبارة عن مراسم احتفاليه يـتم فيهـا إعادة تمثيل ذلك الجزء من أسطورة الخلق Creation myth، التى يمـضى فيها البطل، وهو شاب مقدس، فى طريقه بحثا عن قوى ما فـوق الطبيعـة، Supernatural power. وقبل أن تنتهى مغامراته يكون قد عاش بين شعب الثعابين، وشعب الأسماك، وشعب الجاموس، ويكون قد رُفع إلـى الـسماء بمعرفة شعب الرعد. وفى السماء يتعلم مراسم حفل الشوتينج واى من خلال الشمس بحيث تنتقل تلك المعرفة إلى الأرض لحماية الجنس البشرى. ولتلك الاحتفالات أغراض عديدة، مثل استعادة التوافق بين الناس وبين الثعـابين، والماء، أو البرق وإذا ما أصيب شخص ما بعضة ثعبان فقـد يـذهب إلـى المستشفى للعلاج، وفيما بعد يخضع لشوتينج واى كى ينهى علاقاته الـسيئة مع شعب الثعابين التى كانت السبب الرئيسى لعضة الثعبان.

وتروى أغنية الشوتينج واى أحداث رحلة الشاب المقـدس إلـى بلـد الثعابين. وهو يغنى للشمس، التى قابلها عندما كان هائما بين الجبال، حيـث يستقى أخبار النار التى رآها تومض على البعد ليلاً وهو يـضرب خيمتـه. ولقد حاول كل يوم أن يعثر على النار وهو ما قاده فى النهايـة إلـى بلـد الثعابين. وقد تزوج أربع زوجات من الثعابين، وبذا ارتبط بتلك المخلوقـات القوية. وفى أثناء إقامته بينهم، منحوا قوتهم ليأخـذها معـه إلـى الأرض، ومن الممكن استعادة التوافق بتفعيل المراسم الاحتفالية لتلـك الفقـرة مـن الشوتينج واى.

وقبل أن تبدأ الأغنية، توقد النار فى هوجان الاحتفالات **ceremonial Hogan**، ويتم تجهيز تمثيل رمزى لبلد الثعابين. وعلى الأرض توضع تماثيل للثعابين من عجائن لونية حول النار فى جهات الشرق، والجنوب، والغرب، والشمال. فمن جهة الشمال تواجه النار صورة مجسمة لثعبان أسود فى وضع متعرج **Zigzag** بطول ثلاث أقدام، ومن جهة الجنوب يكون هناك ثعبان آخر أزرق يواجه النار أيضا، أما فى الغرب فتكون الصورة لثعبان أبـيض فـى وضع مستقيم، وفى الشمال يكون لونه قرنفليًا **Pink**، ويرش عليه مـسحوق الميكا **mica** المتألق. ومع أداء الأغنية يبدأ الشخص المريض، الـذى يتخـذ دور الشاب المقدس، فى الدوران حول النار وهو يتخطى الثعابين، وبذا يمثل قيامه بالرحلة إلى بلد الثعابين. ويتصبب المشاركون عرقا من حرارة النيران فى طقس التطهير. ويتبع ذلك سلسلة من الشعائر يقوم بها المشاركون فـى الحفل لطرد الأرواح الشريرة، وللمضى قدما فى مماثلة المريض مع بطـل الأسطورة. وفى ختام ذلك الجزء من الطقوس، يقوم المغنى برش الحـضور بالماء بحقه من ريش النسر المبللة كى يهدئهم ...وهذا هو الماء المذكور فى آخر بيت فى النص الشعرى.

إن تلك المعلومة الموجزة التى اقتبسناها من جزء بسيط ضـمن مراسـم احتفالية كبرى، لتوحى لنا بالكيفية التى تدعم بها الموسيقى دراما مؤثرة على هذا النحو. و"الشوتينج واى" هو إحدى الطرق التى يذكر بها شعب النافـاهو نفـسه بمصادر وسائلهم فى التعامل مع ما هو فوق الطبيعة **Supernatural**. وتـصور تلك المراسم رؤية النافاهو لأنفسهم فى علاقتهم مع العالم الطبيعى من حولهم.

ولقد لفت جمال الموسيقى، والشعر، والرسـومات الرملية الملونـة، والأساطير التى تكمن خلف تلك العناصر، أنظار العلماء والدارسين فى جميع أنحاء العالم منذ العقد الأخير للقرن التاسع عشر. وقد ذكرنا فـى المراجـع بعض الأمثلة من كتب ومراجع عديدة ضمن قائمة فى آخر الكتاب: مـاثيوز **Mathews 1894**، كلوكهون **kluckhohn** وويمان **wyman1940**، هيل **Haile 1947**، ريتشارد **Reichard 1950**، ويزرسبون **witherspoon 1977**، ماكنيلى **McNeley 1981**، ويمان **wyman 1983**، جريفين ـ بيرس **Griffin-pierce 1992**.

سيرة حياة ممارس المراسم الاحتفالية عند النافاهو

ولد فرانك ميتشل **Frank Mitchell**، واسم شهرته فى لغـة النافـاهو "أولتا يى تسو **Oltai Tsoh** ومعناه التلميذ الكبيـر **Big School boy**، قـرب وتيفيلدز **Wheat fields** بولاية أريزونا فى عام ١٨٨١ (انظر شكل ٢-١٢). وعلى مدار حياته الزاخرة بالأحداث عمل كراعى غـنم، وعامـل بالـسكة الحديد، وطباخ، ومترجم، وحمال شاحنات، رائد، وعضو مجلس القبيلة، ثـم قاضى للقبيلة. وقد تعلم ممارسة مراسم البليسينج واى منذ بـواكير سـنوات نضجه، والبليسينج واى هو أهم المراسم الاحتفالية لدى النافاهو. وهو يروى لنا فى سيرته الذاتية كيف طبع ذلك حياته كلها. على أنه لم تتوفر سيرة حياة ذاتية كاملة لمغنى نافاهو.



شكل (٢-١٢)

فرانك ميتشل **Frank Mitchell** مغنى بليسينج

واى **Blessing way** نافاهو. شينل **Chinle**.

أريزونا ١٩٥٧.

والمقتطفات التى نقدمها هنا تصور السمات الذاتية من حياة وموسيقى شعب النافاهو:

- الأسلوب السردى التكرارى Repetitive narrative style:

ذكرنا من قبل أن التكرار عنصر مهم فى الصيغ الموسيقية عند النافاهو، وكذا فى أساليبهم السردية، والفنون الأخرى.

- أهمية النساء Importance of women

لقد تلقينا فى المقدمة لمحة عن الأسرة التى يقيم فيها الزوج فى كنف عائلة الزوجة matrilocal والأسرة المبنية على الأم ومرجع النسب من خلالها matrilineal. وعائلات النافاهو التقليدية تعيش فى كنف عائلة الأم، وينتمى الأطفال إلى عشيرة الأم. والأم لها ملكيتها الخاصة أيضا، وليس مما يثير الدهشة إذن أن نجد الإله الرئيسى عندهم هو المرأة المتحولة.

- الارتحال Traveling about

لم يختف تمامًا أسلوب حياة البداوة والترحال القديم بين النافاهو. وتُظهر ذكريات طفولة ميتشل حياته النمطية فى رعاية الماشية مثلما كانت عليه منذ مائه عام مضت.

- خصوصية النافاهو Navajo Particularity

تحول ميتشل إلى الغناء لأسباب عملية، وأيضا أسباب روحية. والبعد الروحى لدعوته تلك لا يمكن إدراكه إلا من بين السطور.

- قيمة أغانى النافاهو The value of Navajo songs

لا تصاغ تلك القيمة بدلالة تعبيرات اصطلاحية جمالية aesthetic terms بل بدلالة شفاء المريض، واستجلاب الفلاح والازدهار، كما أن الأغانى تدعم حاملها (وأغانى بعينها) فى أن يتقلد مكانه كرائد من رواد المجتمع.

- الخطابة والقيادة Speech and leadership:

يشير معنى كلمة رئيس أو زعيم Chief فى لغة النافاهو إلى "ذلك الذى يتكلم". إن أصوات بنى البشر وجميع المخلوقات الأخرى هى ذروة الأوصاف المقدسة فى الأدعية والأغنيات. وفى فكر النافاهو، نجد أن الريح هى القوة المطلقة والنهائية، والصوت البشرى هو إيضاح وتفصيل لها articulation.

- الفكاهة عند النافاهو Navajo humor

كان ميتشل هو المهرج المحبوب فى أوساط عائلته، وعرف بقدرته على بعث الروح الفكاهية بين المشاركين فى مراسم الحفلات التى تستغرق وقتا طويلاً وذلك بإطلاق النكات والتعليقات الفكاهية.

توفى فرانك ميتشل فى أحد مستشفيات مدينة جانادو Ganado بولاية أريزونا عام ١٩٦٨، بعد أسابيع من إملائه آخر فقرات قصة حياته، التى أراد أن يتركها كوصية لأولاده وأحفاده (تم طبع كل المقتطفات بإذن من دار فريسبى وماك ألستر Frisbie and McAllester 1978).

"... كنت ما زلت طفلاً صغيرا عندما بدأت أعى ما حولى، وقد كنا نعيش فى مكان يدعى تسيل Tsaile وكانت فيه أولى ذكرياتى. وأتذكر أنه كانت لى جدة وأم وأخوات. وفى تلك الأيام كانت العادة أن يظل أفراد أسرة كهذه بالقرب من بعضهم بعضًا. ولذا نزحنا من هناك معًا، وكنا عندما نرتحل من مكان إلى آخر نكون دائما فى جماعات. وفى

تلك الفترة كان الرجال الذين يمتهنون الغناء ويقيمون المراسم الاحتفالية هم الذين يتجولون هنا وهناك ويعالجون المرضى. وكان لى عم ذو طبع فظ للغاية، فكان لا يكف عن تأنيبنا طول الوقت. وفى يوم كان هناك شخص ما مريض فى الأسرة وكانوا يقيمون له المراسم الاحتفالية. وقد أمرونا بألا ننام فى أثناء الحفل، وعندما كنا نستغرق فى النوم، كانوا يوقظوننا لنظل ساهرين".

وقد غلبنى النوم فى النهاية ولم أستطع الاستيقاظ، وقد كنت جالسا إلى جوار ذلك العم الفظ. وقد انقض عمى واقفا وجرنى من شعرى ثم انتزعنى من الأرض وألقانى ثانية فى الوضع جالسا. ولاحظت أنه كان غاضبا إلى حد ما. وبالطبع لم أستطع أن أنظر نحوه مباشرة، بل أخذت أحملق جانبا لما هو أمامى، وظللت ساهرا حتى انتهت المراسم. وعندئذ سمح لنا بالنوم.

اعتاد معظم الناس السفر والترحال فى ذلك الوقت على ظهر الخيل، وعندما كنا نرحل مع الأغنام كانت الخيول تحمل متاعنا. ولما كنا أطفالاً فقد كان علينا أن نذهب بصحبة أهلنا، وكلما بدأت الأسرة فى التحرك على هذا النحو، كان راكب الحصان يأخذنا خلفه، وكثيرا ما كان يغلبنا النوم أثناء الترحال، فكانوا يربطوننا بشداد حول الوسط مع الفارس حتى لا نسقط من على ظهر الخيل، وبذا كان يمكننا النوم. وكان السبب الرئيسى للترحال على هذا النحو هو البحث عن مناطق مراعٍ جديدة للماشية، ومياه للخيل والأغنام (ص ٢٩-٣٠).

وكان الرواد يطوفون بالقبائل ويدفعون الأطفال إلى المدرسة ويحادثون الأهالى عن فوائد التعليم لحثهم على إرسال أولادهم إلى المدرسة. وكان الناس يبدون غضبهم ويرفضون تماما ومنهم من يقول: لن أرسل طفلى ما دمت حيا... لن أسلم ابنى للغرباء... لن يأخذ الغرباء ابنى ما زلت حيا. وأحيانا ما كانوا يأتون بسكين جزار ويشهرونها فى وجوه هؤلاء الأشخاص قائلين: خذوا تلك السكين واقطعوا رقبتى أولاً قبل أن تأخذوا ابنى منى. (ص ٥٧).

وفى المدرسة كنا نتحرك طبعا لرنين الجرس، وكان جرسا كبيرا مثل ذلك الذى لدى حراس الماشية فى كنيسة الفرانشيسكان هنا فى شينل **Chinle**. وكان علينا الذهاب للفراش فى ساعة معينة. وفى كل وقت يُقرع فيها الجرس، كان ذلك يعنى أن علينا الاصطفاف فى طابور، أو نذهب إلى الفراش أو نصحو ونستعد لتناول الإفطار، أو الغداء، أو العشاء ... (ص ٦٣).

وبعد قضاء فترة فى المدرسة، رأيت أننى أخذت ما فيه الكفاية من الحياة المدرسية، ولذا فقد انتهزت أول فرصة سنحت لى عندما سمعت عن وجود أعمال فى السكة الحديد. وكان سبب تركى للمدرسة زميلا لى فى الدراسة، وقررنا معا العمل فى السكة الحديد فى أى مكان غريب. وكان هناك أفراد من النافاهو يعملون بالفعل فى السكة الحديد فى ذلك الوقت، وهو الخط الذى كان آتيا من كاليفورنيا، ليدور حول مدينة نيدلز **Needles** ويستمر فى طريقه وهكذا، ومن دون أن نخبر أهالينا، تسللنا خارجين (ص ٦٨-٦٩).

وبدأ كل فرد فى عائلتنا فى تخمين مكاننا، وأخذ المرحوم خالى وكان يدعى العجوز ذا الشعر القصير **Old Man Short Hair**، يبحث عنا، وعرف احتمال وجودنا ضمن طاقم العمل فى خط السكة الحديد. ومن ثم فقد توجـــه إلى مدينة جالوب **Gallup** وقدم طلبا للحصول على عمل بالـسكة الحديـد، وبالطبع لم يكن يريد عملاً، بل كان يريد أن يبحث عنا . وبعد أن لحق خالى بنا وعمل معنا فترة، تحرك طاقمنا مع خط السكة الحديد فى اتجاه فلاجستاف **Flagstaff** إلى مكان يدعى سيليجمان **Seligman** فى أريزونا، على الناحيـــة الأخرى من آش فورك **Ash Fork**. وكان هناك معسكر للسكة الحديد حيـــث عملنا كلنا لفترة. ثم تم تسريحنا بعد ذلك "... عليكم العودة إلى بلادكم. لم يعد لدينا عمل لكم هنا..." (ص٨٠-٨١).

(ملاحظة للمحرر: لما كان ميتشل يعرف قليلاً من الإنجليزيـــة، فقـــد استطاع الحصول على مختلف الوظـــائف فـــى مجمعـــات تجاريـــة، وإرسالية دينية، ومصانع تقطيع الأخشاب، كما تزوج، واشترى عربة شحن من الحكومة، وعمل فى نقل البـــضائع بـــين جـــاللوب، ونيـــو مكسيكو، وتشينل).

وفيما بعد رجعت إلى هنا، لأن والدى زوجتى كانا قد طعنا فى الـــسن وأصبحا فى حاجة إلى رعاية صحية. وقد تركت وظيفة نقل البضائع وبدأت فى رعاية مزرعتهما وماشيتهما. وكان حماى رجلاً موسرا، فكانـــت لديـــه ماشية وأغنام وخيول، كما كان مغنى "بلسينح واى" أيضا، وكثيرًا ما ذهبت معه فى أثناء أدائه مراسم الحفلات. وقد لاحظت أن الأغانى التى تعلمتها من المغنى

"ذلك الذى يبحث عن الحرب "He Who Seeks War"[١] كانت هى نفسها الأغانى التى كان يغنيها حماى. وقبل أن أتعلم تلك الأشياء، وفى طريق العودة قبل ذلك، لم أفكر إطلاقا فى أن الحياة بها ما يستحق الاهتمام، ولم أحاول أن أتذكر الأشياء أو أتتبع الأحداث فى أوقات معينة. فلم يكن هناك ما يعنينى، ولم ألق أى اهتمام لأى شىء ما دمت على قيد الحياة. إلا أننى عندما بدأت فى تعلم أغانى "البليسينج واى" أدركت أن حياتى كلها قد تغيرت. وبدأت فى التفكير حقيقة فى تلك المراسم الاحتفالية. ولقد سمعت الغناء من قبل، لكننى بدأت آخذه منذ ذلك الوقت على محمل الجد لأنى بدأت أدرك ما الحياة، والصعاب التى علينا أن نخوضها فيها. وقبل أن أبدأ فى تعلم "البليسينج واى"، واعتاد من هم أكبر منى سنا أن يقولوا لى إننى لا بد أن أخذ الحياة على نحو أكثر جدية من ذلك "... إذا لم تكن تعرف أى أغانٍ فلن يكون لديك شىء بالمرة... وإذا ما كان هناك طفل يترعرع فى كنف أسرة مثل هذه، فهو لن يعرف إلى أين هو ذاهب، أو ماذا يفعل...". وكان ذلك هو ما يقوله لى من هم أكبر منى سنا... إننى لا بد أن يكون لدى شىء ما أعيش به ... وهكذا اعتدت الخروج مع حماى. وكان اسم شهرته "الرجل الذى يصيح Man Who Shouts"، كلما كان يطلب منه أن يؤدى طقوس "البليسينج واى" كنت أرافقه فى كل مكان يذهب إليه وفى البداية كنت أراقب ما يفعله. وفى النهاية وصلت إلى درجة تعلمت فيها ما يكفى لأن أقوم بإحياء مراسم احتفالية بنفسى (ص١٩٢ -٩٣).

---

(١) اسم أحد مغنى البليسينج وكان واحدا من أقارب والد تيتشل – المترجم

قال لى حماى: "... إذا كنت مغنيا حقا، وإذا كنت تحفظ المراسم جيدا، حتى لو تقدمت بك السن، حتى لو فقدت بصرك وسمعك، ستظل تحفظ كل شيء بقلبك، وكيف يتم أداء كل جزء من المراسم..." وقال لى: "... وحتى لو كنت طاعنا فى السن ولا يمكنك أن تمتطى حصانا، ولا يمكنك أن ترى شيئا، سيظل الناس يطلبون منك الغناء حتى تقضى عليك الشيخوخة.

ولهذا اخترت ذلك الأسلوب فى الحياة. وها أنذا أصادق على تلك الأقوال، فما زال الناس يأتوننى وأنا فى تلك السن المتقدمة لا أستطيع الخروج كثيرا. ورغم كل ذلك، فما زالت الأغانى والمراسم كلها فى رأسى وأتذكرها جيدًا، والناس تأتى إلىَّ وتصطحبنى فى عربة إلى مكان الحفل ويعودون بى.... لقد كان حماى على حق. لو كنت قد قررت أن أكون مزارعا فى ذلك الوقت لما كنت على الأرجح قد استمررت فى ذلك طويلاً (ص١٣٩-٩٤).

إنه لتقليد سارٍ بين الناس، وعلى سبيل المثال، فبعض العائلات ما زالت ترى ضرورة لإقامة المراسم الاحتفالية "للبليسيج واى"، حتى ولو كان كل شيء على ما يرام، وذلك لتجديد حياتهم، ولذا فهم يفعلون ذلك. أو يكونون قد حققوا أرباحا من عمليات تجارية وحصلوا على بضائع ثمينة جلبوها من أماكن أخرى، عندئذ يشعرون فى قرارة أنفسهم بحاجتهم إلى مراسم بليسينج واى (تبعث فيهم البركة) ولا يجب أن ينتظروا حتى يقع لهم مكروه. وهذا هو سبب تسمية تلك المراسم بطقوس السلام **Peaceful Way**، وطقوس الشفاء **healing way**، إلى جانب طقوس المباركة **blessing way**

وليس هناك وقت محدد، فهى تعتمد على ظـــروف الأســـرة . فـــإذا كـــانوا يشعرون بضرورة إقامتها، فهم يفعلون ذلكَ لأنها مجرد طقوس مباركة. ومن الطبيعى أنه إذا ما كنت قادرا على إقامة مثل تلك المراسم، ولديك الوســـائل لذلك، فعليك بإقامتها وإذا لم يكن لديك، فلتتح الفكرة من رأسك حتى تـــصبح قادرا على تحمل تكاليفها... "والبليسينج واى" صالحة لكل ما يـــأتى بـــالخير للفرد، أو للناس، وفيما عدا ذلك فلا فائدة ترجى فيها . فمثلاً المرآة الحامـــل التى تأمل فى ولادة طيبة دون مشاكل، وتريد أن تعيش حيـــاة ســـعيدة مـــع طفلها، فعليها بإقامة مراسم "البليسينج" وإذا ما كان القلـــق ينهـــشك بـــسبب موضوع ما يؤرقك، أو كانت الكوابيس والأحلام المزعجة تهاجمك فى نومك كتحذير من وقوع محنة أو كارثة، فلكى نتجنب ذلك عليك "بالبليـــسينج واى" كى تتجنب تلك المحن وترفل فى السعادة... إلخ. وكما تدعو فى صـــلاتك، فإنك تقول "سيكون الجمال أمام عينى، ومن ورائى، ومن تحتى، ومن فوقى، وحولى". وفوق كل ذلك ستقول عن نفسك "... أنا خالد... أنا أبدى، وربمـــا تكون حياتى أبدية مع الجمال.." وهكذا تختم صلاتك... (ص٢١٨- ١٩).

إننى أتذكر كل ما أعرفه عن مراسم البليسينج واى لأن أيام الدراســـة كلها مازالت فى ذهنى. ومن تجربتى فى التعلم فقد أدركت أنه ليست قدرتى فقط هى التى جعلت من ذلك أمرا ممكنا، بل إن هناك أرواحًا تستجيب إلـــى دعائى، لأنه طوال تلك السنين لم أكن لأقدر أن أتعلم كل ذلك إذا لم أكن قـــد تلقيت مساعدة على هذا النحو... لا بد أن هناك شيئًا مـــا يتخطـــى القـــدرة البشرية قد ساعدنى... (ص ٢٣٧ – ٣٨).

وفى عقيدة النافاهو هناك أدعية لأغراض معينة. وقد عرفت من والدى أنه كانت هناك أغنية فى "البليسينج واى" للزعيم **headman**، وقد تعلمتها منه، وأعتقد أن ذلك كان سببا آخر لتسهيل الأمور أمامى عندما كنت أخاطب الناس. وربما يكون ذلك أحد الأسباب أن الناس قد أقرت بى كمتحدث ورائد بين الجمهور، وربما اكتسبت شهرة بسبب ذلك كزعيم، وهو ما قادنى فى النهاية إلى عضوية مجلس القبيلة.. (هى ٢٤١).

وهناك كثير من الأغانى تتناسب مع الزعيم أو الرائد. وتبدأ مثل تلك الأغانى بقصص الأوائل وكيف اختار الناس زعماءهم، وبعد انتخاب هؤلاء الزعماء، تسرد الأغنية صفاتهم وكيف كانوا يختارون أرديتهم، مع وصف تفصيلى لها: الأحذية، والطماق **Laggings** (أغطية جلدية للساق)، والوشاح **Sash**، والتنورات، وأساورهم، وعقود الخرز، وكذا الريش فوق رءوسهم، والحزام، بحيث لا تفوت الأغنية شيئًا حتى طاقتهم على الكلام، والتفوه بالحكم والمواعظ فى أسلوب يتفهمه الناس. وهناك ما يكفى من تلك الأغنيات للغناء طوال الليل. وتؤدى الأغانى فى سلاسل، على أنها لا تغنى فى أى مكان، بل فى مناسبة اختيار زعيم، أو رائد للجماعة. وتشكل سلاسل تلك الأغانى ملحمة قد تقام مراسم البليسينج واى معها: وفيها سرد حول نشأة الأرض وتكونها، وكيف ظهرت الجبال، لكن أغانى الزعامة تلك تكون مجرد أغنيات فى مديح الزعماء... (ص٢٤٤).

وعندما تقلدت منصبى كأحد رجال المجلس، بدأ الناس يطلبون منى أن أدلىَ بدلوى فى مختلف الشئون، وكان التعليم فى ذلك الوقت يأخذ جدلاً

واهتماما كبيرين، وكذا الحاجة لبناء مدارس فى "الريزرفيشن" كما كنا نتناقش فى بناء وإدارة المستشفيات، وأسلوب منع الغرباء من التعامل مع المصانع. وقد أنجزنا الكثير فى ذلك المضمار ووجهت لتلك الأمور اهتماما كبيـــرا... (ص٢٥٦).. وقد كانت جلسات المجلس تدور حول تلك المطالب ويتم رفعها جميعا إلى واشنطن.

وقد اختير عدد منا كى نذهب إلى واشنطن حتى نطالـــب المـــسئولين بالموافقة على تلك الموضوعات. وقد سافرت إلى هناك مـــع عـــدة رجـــال آخرين مثل هنرى تاليمان **Henry Taliman**، رئيس مجلـــس إدارة القبيلـــة، وهوارد جورمان **Howard Gorman**، نائب رئيس مجلس الإدارة، وشـــقيق من يدعى **Red Mouatache** (الشارب الأحمر). ومعظم الوفد كان خائفا من ركوب الطائرة، ولذا توجهنا إلى هناك بالقطار. وفى أثنـــاء وجودنـــا فـــى واشنطن نظموا لنا جولات سياحية حول واشنطن. وشاهدت البيت الأبيض، ومقابر أرلنجتون **Arlington**، وقبر الجندى المجهـــول، وأمـــاكن أخـــرى. وعندما كنا قرب شاهد واشنطن شعر أحد أعضاء الوفد بالتعب، ولما لم يجد شيئا يجلس عليه خلع نعليه واستلقى على العشب أمام النـــصب التـــذكارى. واستغرق فى النوم بينما تجمع الناس من حوله ينظرون إليـــه فـــى دهـــشة. وعندما استيقظ سألنى : "لماذا ينظر إلى كل هؤلاء القوم؟ وقلـــت لـــه إنهـــم ينتظرون أن تستيقظ ليروا أى نوع من المخلوقات أنت.. إنهم يتعجبـــون إن كنت ستزحف على أربع عندما تستيقظ، وكأنك دب! وقد أجابنى أنت الدب.. أتجرؤ أن تقول لى ذلك؟" (ص٢٥٧-٥٨).

وإذا ما كنت على المستوى الشخصى أعمل الخير للناس، فــإننى الآن مجرد مراقب لما يحدث، ولا يمكننى أن أتدخل فى أى موضــوع أو نــزاع لأننى قد أصبحت رجلاً محترما على مر السنين. ولذا لا يسعنى إلا مجــرد الجلوس والتأمل ولا أظن أن لدى أى قدرة على رؤيــة المــستقبل بــالطبع، ولكنى أتساءل عما ستبدو عليه الأمور فى السنوات الكثيرة القادمــة، ومــا التحسينات التى ستكون لصالح الناس. كم أود أن أعود شابا من جديد، حتى يمكننى المشاركة فى تلك الأمور. إلا أن ذلك مجرد أمنيــات ولا أتوقــع أن أرى ما سيحدث من تطوير (ص٣١٠-١١) وفى سابق الأيام، كان المسنون هم أساتذتنا. وقد قالوا: كلما راعينا القواعد الموضــوعة لنــا بمعرفــة ذوى الحكمة والقدسية من أسلافنا، كان كل شىء يمضى فى سلاسة. إلا أنهم قالوا بأن ذلك لن يستمر إلى الأبد. عاجلاً أم آجلا سنبدأ بتكــسير القواعــد. وقــد يقودنا ذلك إلى الهلاك. إن ذلك يشبه بذرة من أى نوع، مثل القمح، أو الفول، أو أى بذرة تضعها فى الأرض وتزرعها، ثم تتبرعم وتنمو بدرجة ما وعندما يكتمل نموها ستقوم بحصاد ما أنتجته، وتذبل السوق والأوراق حيث لم يعــد النبات فى حاجة إليها إلا أنك لا تزال لديك البذور لتواصل زراعتها وتكتسب حياة جديدة. وهذا ما علمنا إياه القدماء وإذا لم تع تلك الأشياء ستجر نفــسك إلى الهلاك وتدمر نفسك... (ص٣١١).

هناك الكثير من الناس الذين يأتون إلىّ ويريدوننى أن أحيى لهم حفلات "البليسينج واى"، إلا أنه بالنظر إلى حالتى الصحية لا أجــد أمــامى ســوى الرقص، وأحيانا عنما أشعر أننى ما زلت قادرا، أقبل العرض. إلا أنه مــر

الآن وقت طويل لم أمارس فيه الغناء وتدهور صوتى أيضا، كما هاجمتنى آلام الروماتيزم خاصة فى الشتاء، وأصبحت أعانى من آلام الجلوس لوقت طويل... لقد أصبحت الليالى طويلة، وأصبح أداء "البليسينج واى" يتطلب مجهودا كبيرا، ورغم ذلك فنحن ننتظر كى نبدأ غناء الليل بطوله فى وقت متأخر من الليل.أما ليالى الصيف فتكون قصيرة. وسأقوم بإحياء مراسم "البليسينج واى" مرة أخرى عندما تتحسن صحتى وعندما أجد فى نفسى القدرة على القيام بذلك. وكما تعلم، فقد قمت الخريف الماضى بتجديد حزمتى المقدسة، وبالطبع أحييت حفلا للبليسينج واى بها، لكننى ما زلت أعانى من آلامى تلك، فلم أشف تماما حتى الآن. ولا يبدو أن الأطباء قادرون على إطلاعى على أسباب مرضى. وأخيرا قرروا أن يأخذوا عينة أنسجة من معدتى، مجرد قطعة صغيرة. وأعطونى بعض الأدوية وعدت لبيتى فليس فى جانادو تجهيزات لتحليل العينة، ولذا فقد أرسلوها إلى دنفر **Denver** (ص ٣٢١-٢٢).

وفى أثناء إقامتى بالمستشفى فى جانادو، وحتى قبل ذلك، كانت الأحلام تتهال على ومعظمها حول الأموات، ومنهم نساء أيضا وقد بدأت تلك الأشياء تقلقنى وتسبب لى إزعاجا كثيرا، ولذا قررت القيام بحفل آخر، وقد أردت أيضا أن أعرف إذا ما كان فى قدرتى أن أجد تنفيسا لتلك الآلام التى أشعر بها معظم الوقت. ولذا توجهت إلى بلاك شيب (الخروف الأسود) **Black Sheep** وهو مغنى من بلاك مونتين **Black Mountain** وطلبت منه أن يأتى هنا ويؤدى بعضا من طقوسه الاحتفالية الصغيرة لى فقد تبعد عنى تلك

الأحلام وتهدئ من آلامى. وقد حضر إلى هنا وقام ببعض طقوس الجوست واى Ghost way (طقوس طرد الأشباح) وقد قام بتلاوة بعض الأدعية، وقطع عصيان الأدعية Prayer sticks وساعدنى فى أخذ حمامى وقام بطلائى بالألوان الاحتفالية السوداء والحمراء. "... ويمكنك أن تجرب تلك الإجراءات لتكتشف تأثيرها، وإذا ما شعرت بقدر من التحسن بعدها، يمكنك المضى قدما وتقيم مراسم احتفالية ضخمة...". وبعد أن قام بذلك لم تعاودنى الأحلام مرة أخرى. وقبل ذلك العلاج كنت أصحو من نومى، وأبدأ فى التفكير فيما مر بى فى أثناء الحلم، إلا أنه منذ ذلك الوقت لم أعد أتذكر عما كانت تدور حوله تلك الأحلام، وما زلت أحلم بالفعل إلا أننى لا أتذكر الحلم عند استيقاظى من النوم. وقد شعرت بتحسن منذ أن زارنى "بلاك شيب" وأجرى علاجه، والآن أفكر فى استدعائه مرة أخرى لإقامة سلسلة من خمس ليال يقيم فيها شعائر طرد الأشباح عندئذ يمكننا دخول المستشفى مرة أخرى.. (ص٣٢٣).

الكنيسة الأمريكية القومية The Native American Church

لقد تبنى شعب النافاهو فى تاريخه الحديث نسبيا الدعوة إلى حركتين دينيتين على قدر عال من التنظيم، وقد جاءت تلك الحركتان من خارج ثقافتهم التقليدية، واحدة منهما هى المسيحية الإنجيلية (البروتستانتية) Evangelical Christianity. والأخرى هى الكنيسة الأمريكية الأصلية (أو القومية) Native American Church، وهى حركة هندية لها جذور فى

المكسيك القديمة، ومع تطويرات حديثة فى أو كلاهوما. وقد رسخت تلك الديانة لنفسها فى الولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر ثم طورت بعد ذلك عدة وجهات نظر، وموسيقى أيضا، وهو ما زلنا نشهده بين هنود التاراهومار **Tarahumare** والهوتشول **Huichol** فى المكسيك. وقد شقت تلك الديانة لنفسها طريقا إلى إقليم النافاهو فى الثلاثينيات. وبحلول الخمسينيات كان أعضاؤها فى تلك القبيلة يبلغون عشرين ألفا.

القرص المدمج ١:١٠

ترتيلة الكنيسة الامريكية الاصلية (١:١٤) أغنية بيوت نافاهو **Peyote Song Navajo**. أداء جورج ميتشل وكاى دافيد **David Key**- تسجيل ميدانى لويللارد رودس **Willard Rhodes**، ن.د أرشيف الغناء الفلكلورى لمكتبة الكونجرس واشنطن د.س **AFS14.IP**

إن أول ما يثير دهشتك هو الطابع الهادئ والاستبطانى **introspective** فى غناء تلك الميلوديا البسيطة، ويعتبر أعضاء الكنيسة الأمريكية الأصلية موسيقاهم كنوع من الصلاة. ورغم أن النص ليست به كلمات قابلة للترجمة، فإن بساطة تكرار المقاطع الصوتية **Vocables** مع الموسيقى تعبر عن شعور داخلى بالإنشاد والطرب (انظر المدونة المعدلة ٢-٦ ودليل الاستماع بانتباه). وطبقا لإحدى النظريات، يفترض أن تراتيل الكنيسة الأمريكية الأصلية قد اشتقت من التراتيل المسيحية **hymnody**. ويدعم ذلك التفسير الهدوء والحركة البطيئة والصوت العادى الصرف (دون أى زخرفة **Christian**)، على النقيض من الغناء الهندى الأمريكى العادى فى صخبة وتوكيده وعلو

أصواته فى الهواء الطلق. وعلى جانب آخر، نجد فى الموسيقى سمات كثيرة كلها هندية، وعلى سبيل المثال: القيود الإيقاعية الضيقة والمحدودة بتــوتتين فقط (وهى سمة خاصة بموسيقى النافاهو والآباشى **Apache**)، الاتجاه الهابط للميلوديا، المصاحبة بالخــشاخيش والطبــول، الميلوديــات الــصرف دون اصطحاب هارمونى، واستخدام مقاطع لفظية لا معنى لها. وتلــك الــسمات موجودة فى موسيقى تلك الكنيسة بين مختلف القبائل عبر القارة، وهى علامة واضحة ويمكن من خلالها أن يتعرف المرء بوضوح على "أســلوب بيــوتى **Peyote Style**[1] لكل القبائل **Pantribal** (ماك أليستر ١٩٤٩:١٢، ٨٠-٨٢). وفى الأغنية الحالية، نجد أن كل عبارة تنتهى بالمقاطع اللفظية: هى نو يــو **he ne yo**، كما تستبق المقاطع اللفظية **he ne yo we** للعبارة الأخيرة.

وتلك النهاية دائما ما تغنى كلية على نغمــة الأســاس **tonic**، وهــى خاصية مميزة لموسيقى الكنيسة الأمريكية الأصلية مثل كلمة آمــين **Amen** فى التراتيل والصلوات المسيحية.

وتعقد تلك الكنيسة وفقا لأصلها فى أوكلاهوما لقاءاتهــا علــى نحــو نموذجى فى الخيمة الهندية التقليدية المعروفة بالتيبى **Tepee** وسط الــسهول الكبيرة، وغالبا ما تقام تلك الخيمة فى أمسية السبت، حيث يستمر اللقاء طوال

---

(١) البيوت **Peyote** (من لغة الأرتيل القديمة بيوتل **Peyotl**) وهى نوع من الصبار ينمــو فى صحراء المكسيك جوار الأحجار الجيرية **Limestones**، وهو مشهور باســتخراج شراب مسكر منه، وقد ارتبط اسمه أيضا بالعلاج النفسى وحالات الغــشية **Trance** والتأمل **meditation** – المترجم.

الليل ثم يتم تخزيتها بعد ذلك حتى عطلة نهاية الأسبوع التالية. وتمكن مثل القدرة التحركية **mobility** عقد اللقاءات حسبما يريد الأعضاء ويطلبونه من خدمة، وأحيانا ما تعقد اللقاءات فى الهوجانات **hogans**، حيث إن أرضها الترابية وإنشاءها الدائرى يسهلان إقامة المذبح وإيقاد النيران المقدسة. ويصاحب غناء أعضاء الكنيسة الأمريكية الأصلية طبل مائى وخشخيشة.

الاستماع فى انتباه

الكنيسة الأمريكية الأصلية – ترتيلة

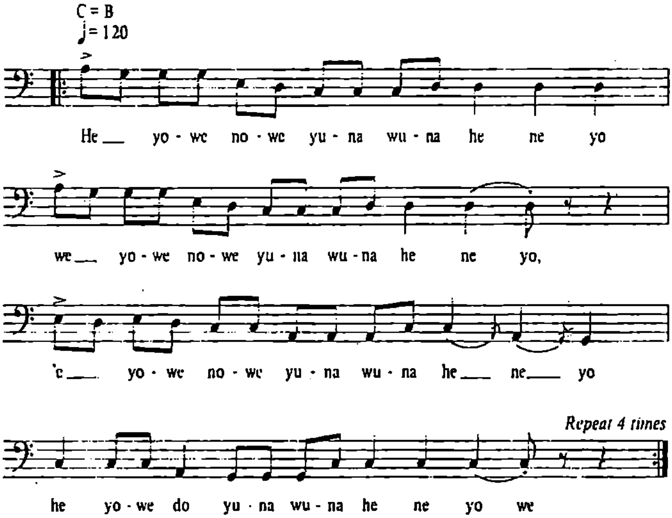
القرص المدمج ١–١٠

قراءة العداد	التعليق	المقاطع اللفظية Vocables	من	خشخشية البيوت Peyote
0:03	يؤدى المغنى المنفرد من العبارة A، ميلوديا هابطة، دون هارمونية تنتهى كل العبارات A بـ هى نى يو	هى يو – وى نو – وى يو – نا	A	تهتز طوال الأغنية
0:11	تبدأ الجملة الثانية B فى درجة أكثر انخفاضا ثم تهبط	إيى يو – وى نو– وى – يو – نا وو – نا هى نى يو هى يو – وى دو يو – نا – وو – نا هى نى يو وى	B	

0:2	تتكرر الجملة A مرتين	هى يو – وى نـــو – وى يو – نا – وو– نا هى نى يو وى يو – وى و – وى يو – نا وو – نا هى نى يو	A	
0:27	تتكرر الجملة B	إيى يو – وى – نـــو – وى – يو – نا وو – نا هى نى يو وى يو – وى دو يو – نا وو – نا هى نى يـــو وى	B	
0:36	تتكرر الجملة A مرتين	هى يو – وى نـــو – وى يو – نا وو – نا هى نى يو وى يو – وى نو – وى نـــو – نا يو – نا هى نى يو	A	
0:45	تتكرر الجملة B مرتين	إيى يو – وى نـــو – وى يو – نا وو – نا هى نى يو هى يو – وى دو يو – نا وو – نا هى نى يو وى	B	
0:53	تتكرر الجملة A مرتين	هى يو – وى نـــو – وى يو– نا وو – نـــا هى نى يو وى يو – وى نو – وى يـــو – نا وو – نا هى نى يو	A	

1:03	الجملة B تتكرر، وهذا الجزء الأخير يتم غناؤه دائما علــى نغمة الأساس Tonic ويعتبــر خصيصة للكنيسة الأمريكيــة الأصلية	إيى يو – وى نــو – وى يو – نـــا وو – نا هى يى	B	

تم التجهيز والنقل بمعرفة دافيد ماك أليستر من واقع تسجيل ميــدانى لويللارد رودس **Willard Rhodes**.



المدونة المعدلة ٢-٦

ترتيلة – الكنيسة الأمريكية الأصلية

(أغنية بيوت – نافاهو)

تم التجهيز والنقل بمعرفة دافيد ب ماك أليستر من تسجيل ميدانى لويللارد رودس.

بإذن من ويللارد رودس.

وتصنع تلك الطبول من أوعية حديدية بثلاث أرجل ولهـا غطـاء مبلـل ومشدود من جلد الغزال فوق فتحة الوعاء (انظر شكل ١٣:٢) ويتم ملء الوعاء لمنتصفه بالمياه، والتى يتناثر رذاذها على الأسطح الداخلية لرأس الطبلة مـن آن لآخر وذلك عند هزها، مما يبقى رأس الطبلة رطبا ومرنا فى أثناء الاسـتخدام. ويركع قارع الطبلة على ركبتيه بينما يثبتها على الأرض مع ميل ناحية يده التـى يضرب بها. ويتم التحكم فى النغمة بالضغط على رأس الطبلة بواسطة إبهام اليد التى يمسك بها الطبلة. ويضرب العازف الغـشاء فـى نقـرات سـريعة قويـة مستخدما عصا صلبة عليها حليات وزخرفة. وغالبا ما تشارك المياه الموجـودة داخل الطبلة فى إصدار الرنين القوى المميز للطبول المائية بصفة عامة، إلا أنـه لم يتم حتى الآن إجراء دراسات فيزيائية لاختيـار مثـل تلـك النظريـة. أمـا الخشخيشة البيوتية فتصنع من ثمرة يقطين (قرع) صغيرة، حيث يـتم تركيبهـا وتثبيتها على عصا يدوية، بنفس طريقة خشخيشة قرن البقر عنـد الإيروكـواز، التى ناقشناها قبلا.

وليس هناك كتف محفور على اليد (مثل قرن البقر)، وبدلا مـن ذلـك نجد أن اليد بها سلبية صغيرة بحيث تدخل فى إحكام فى سدادة اليقطين.



شكل (٢-١٣)

نوعان من الطبول المائية. على اليسار طبل إيروكواز، وهى مصنعة
من قطعة خشب قصيرة مفرغة. وعلى اليمين طبل مائى
نافاهو من الفخار. لا تستخدم إلا فى مراسم الإنيموواى الاحتفالية.

والنهاية الخارجية للعصا تبرز بمقدار ٢-٣ بوصات بعـد اليقطـين، وهناك خصلة ملونة من شعر الخيل معلقة بها. وغالبا ما تكون تلك الخصلة حمراء لترمز إلى زهرة صبار البيوت الحمراء. وكثير من أعضاء الكنيسة الأمريكية الأصلية يمسكون فى أيديهم قبعات ملونة من الريش فى أثناء الطقوس، وهم يستخدمونها للتهوية ولكى تهب عليهم نسمات من أريج أوراق خشب الأرز الإبرية الشكل عند وضعها فى النار. والريش الموجود على القبعة مثبت فى أكمام منفصلة من الجلد، مثل ريش قلنسوة حرب السهول.

ويسمح ذلك التصميم بحركة الريش، بحيث تبدو كل ريشة وكأنها تهتز منفصلة. وتتكون الطقوس من أدعية ممتدة، ومجاميع عديدة من الأغنيات، تضم كل واحدة منها أربع أغان (يغنيها الأعضاء الحاضرون فى تتابع)، وهناك استراحة ماء **Water break** عند منتصف الليل، ثم إفطار الزمالة **Fellowship breakfast** فى الصباح. وبين الحين والآخر، وتحت إشراف زائد اللقاءات، يقوم "ريس راكية خشب الأرز **Cedar Chief**" بإيقاد النار، ويضع بخور الأرز على الفحم، ويوزع السجائر حتى ينبعث الدخان المقدس الذى يصاحب الأدعية. كما يوزع أيضا قطعا صغيرة من الصبار البيوتى، بينما يصف الزغب الأبيض الذى ينمو على خصلات على الصبار. وصبار البيوت **Peyote** عند أكله يعطى إحساسا منعشا، وأحيانا ما يثير رؤى بألوان مفعمة بالحيوية. وهو يؤكل كنوع من القربان المقدس **Sacrament**، لأن "الأب بيوت" هو واحد من آلهة العقيدة. وأحيانا ما يطلق اسم كنيسة بيوت على الكنيسة الأمريكية الأصلية.

وإلى الغرب أمام النار يقف مذبح هلالى الشكل من الطين بطول من ستة إلى سبعة أقدام، وهناك كاكتوس بيوتى ضخم، يرمز إلى "الأب بيوت" فى منتصف الشكل الهلالى. وقد يتم توجيه الأدعية إلى الأب بيوتى، ويمكن لبعض الأعضاء أن يسمعوه وهو يستجيب لتضرعاتهم طلبا للمساعدة، وعندما يواجهون المصاعب فى حياتهم. وغالبا ما يعبر الحاضرون عن ذلك الشعور الجارف بالولاء وطلب الرحمة فى اللقاءات البيوتية من خلال دموعهم المنسابة على خدود المتكلم. وتشمل الأدعية استغاثات ليسوع والرب، والأب بيوت أيضا. ويعتبر البيوتيون **Peyotists** أن الكنيسة الأمريكية الأصلية كنيسة مضيافة لكل الأديان، وهى تضم أفكارهم فى فلسفتها وعقائدها. ويدعو الأعضاء للأصدقاء وأبناء أسرهم حتى المرضى والمحتاجين للمساعدة. كما يتوجهون بالأدعية لقادة الكنيسة، ورؤساء قبيلة النافاهو، ولشعب النافاهو أيضا.

وفى الماضى كانت الكنيسة الأمريكية الأصلية تعارض بقسوة جماهير النافاهو الأكثر تقليدية فى تفكيرها. وفى أواخر الأربعينيات كانت قوات الشرطة تهاجم اللقاءات، وتم اعتقال قادة الكنيسة. إلا أن أنصار وجماهير الكنيسة ازدادوا بشكل مثير بحيث كان لا بد من الاعتراف بالديانة الجديدة، واليوم يمكن مشاهدة خيام اللقاءات البيوتية "التيبى **tepees**" فى كثير من مجتمعات النافاهو. وأحد هذه المخيمات يقع قرب المركز الثقافى لكلية مجتمع النافاهو، حيث تعتبر المشاركة فى لقاءات الكنيسة الأمريكية الأصلية من الأنشطة الطلابية المعترف بها.

ينتشر الطبل المائى على نطاق واسع فى أمريكا الشمالية والجنوبية، وهو الطبل الوحيد المستخدم فى موسيقات النافاهو والآباش التقليدية. ويصنع النافاهو طبولهم المائية من أوعية طينية ارتفاعها من ثمان إلى عشر بوصات ولها عصا غريبة من غصن شجرة تلتف فى أنشوطة **loop** من طرفها البعيد. ويستخدم الآباش نفس عصا الطبلة إلا أنهم يصنعون الطبلة نفسها من وعاء من الحديد. وتشد جلود الغزلان على فوهة الطبلة وهى بقطر نحو قدمين إلى قدمين ونصف القدم. وعادة ما تقرع الطبول عدة بواسطة مغنيين، وذلك على النقيض من صوت طبلة النافاهو الأكثر لطفا حيث تصدر صوتا مكتوما **Thump** (انظر شكل ٢-١٣).

وتصنع قبائل الإيراكيوا **Iroquois**(١) والشيبيوا **Chippewas**(٢) فى مناطق الغابات الخفيفة **Woodlands** الطبول المائية باستخدام قطعة مفرغة

(١) وتعرف تلك الشعوب أيضا بالهودنيسونى **Handensaunee** أو أقوام البيوت الطويلة **people of the long house**، وهم الشعوب الأصلية لأمريكا الشمالية. وفى القرن ١٦ كانت لهم عصبة مكونة من خمس أمم تعرف باسم عصبة الإيراكوا **Iraquois League** أو عصبة السلام والقوة **League of peace and power**، وهم الموهوك **Mohawk**، الأونونداجا **Onondaga** ، الأونيدا **Oneida**، الكايوجا **Cayuga**، السينيكا **Seneca**، وبعد انضمام أمة التوسكارورا **Tuscarora**، أصبح اسمها عصبة الست وعند وصول الأوربيين الأوائل إلى أمريكا الشمالية كانت تلك الشعوب مستقرة فى الشمال الشرقى من الولايات المتحدة (فيما يعرف اليوم بولاية نيويورك العليا **Upstate New York** – المترجم.

(٢) تألف أكبر مجمع لأهالى أمريكا الشمالية وشمالى المكسيك بعد الشيروكى والنافاهو، وهم ينقسمون بين أرجاء الولايات المتحدة وكندا، ويبلغ عددهم نحو ٥٦٤٠٠ فى الولايات المتحدة، يقطنون مساحة تمتد شمالا من متيشيجان حتى مونتانا – المترجم.

من الخشب أو البراميل الخشبية الصغيرة **Wooden keg**. ولا يستخدمون العصا ذات الأنشوطة، بل يستخدمون عصا مستقيمة بها بعض الحليات المحفورة، أو عصا منحية على نحو متقن كما هى الحال لدى طبول الطب عند قبائل المنيومينى **Menomini**(١). وتتراوح الطبول المائية لمناطق الغابات الشرقية فى طولها من خمس أو ست بوصات إلى قدمين أو أكثر، وقد يبلغ قطر الرأس من ست بوصات حتى أربع عشرة بوصة أو أكثر. وتبدو الطبلة البيوتية **Peyote drum** فى تنويعات أكثر تفصيلا وإتقانا من الطبل القدر **pot drum** التى يستخدمها النافاهو والأباتشى. ويصعب العثور على تلك الطبول اليوم، ويشترى أعضاء الكنيسة الأصلية الأمريكية نسخاً منها مصنوعة خصيصا من الألومنيوم، وهى أخف وزنا بكثير وتعطى نفس الصوت، وقد طورت الكنيسة أنواعا من الحلى وأزياء خاصة بها، وأيضا نوعا من التصوير **Painting** الهندى يصور بدقة اللقاءات البيوتية ووجهات نظر البيوت ورؤاهم.

ولما كانت الطبول المائية تنتشر على مجال واسع فى شمال وجنوب أمريكا، فقد يجد دارسو الموسيقى الأمريكية الأصلية من الحكمة أن يصنعوا واحدة. وطبلة البيوت يكون من الصعب تجميعها كما أنها تعنى مضامين رمزية كثيفة لأعضاء الكنيسة الأمريكية الأصلية، حيث قد يكون تذوقها موضع شك عندما يحاول أحد من غير الأعضاء أن يصنع ذلك النوع المخصوص من الطبول المائية. ورغم ذلك فإن الطبول المائية التقليدية للإيروكوا، والنافاهو، والأباشى تستخدم بوجه عام فى المناسبات الاجتماعية الراقصة، ولذا فليس لها نفس المشاعر الدينية المرتبطة بها.

---

(١) قبائل من أهل أمريكا الأصليين يعيشون فى ويسكنسون **Wisconsin** – والاسم يعنى شعوب الأرز البرى **Willed rice people** فى لغة التشيبوا – المترجم.

ويحتوى (شكل ٢-١٤) على تعليمات تصنيع طبلة مائية بسيطة. ومن الصعب إيجاد أوعية من الحديد أو براميل خشبية صغيرة، إلا أن العلب الصفيح (رقم ١٠)[1] قد تكون بديلا من أى محل لوازم سيارات، كما يصعب أيضا الحصول على جلد الغزال، وقد تستخدم بدلاً منه قطعة شمواه أو قطعة من المطاط من الإطار الأنبوبى الداخلى للعجلة. والهنود أنفسهم يستخدمون تلك المواد أحيانا إذا لم يستطيعوا الحصول على الخامات التقليدية.

رقص الشمس The Sun Dance

رقص شمس السهول **The plains Sun Dance** هو الآخر عقيدة أمريكية أصلية، وقد وفدت إلى معسكرات الريزرفيشن للنافاهو فى الربع الأخير من القرن العشرين وتلك المراسم العالمية الاحتفالية المجدَّدة قد مرت بعدة مراحل إحيائية فى مناطق السهول **Plains**، وكانت قد تمت دعوة كهنة رقص الشمس إلى مجتمعات النافاهو لأداء المراسم الاحتفالية لتلك العقيدة، وتعليمها للمشاركين من النافاهو. وهى الآن جزء مهم من الحياة الروحية لقبائل معينة من النافاهو يمارسونها بالفعل.

الموسيقى التراتيلية للنافاهو Nava jo Hymn Music

تتقاسم التراتيل المسيحية الشعبية الانتشار مع التراتيل البيوتية، كما يتضح ذلك من الطلبات التى ترد إلى محطات الإذاعة بالمئات كل أسبوع

---

(١) فى الولايات المتحدة، يشيع استخدام العلب الصفيح رقم ١٠ فى محلات بيع الأطعمة والكافتيريات والمطاعم. وعبوتها ٣ أرطال قهوة تقريبا – المترجم.

مثل محطة WGLFX فى جاللوب Gallup، بنيو مكسيكو. ويكن لها النافاهو الذين التحقوا بالعديد من الإرساليات التبشيرية المسيحية فى الريزرفيشن تقديرا كبيرا، خاصة لما تقدمه من مساعدات لأوجه الخير. فالمستشفيات، والمدارس، إلى جانب الخدمات الأخرى المرتبطة بالإرساليات كلها منح وعطايا، ليس فقط لأعضاء الكنيسة، بل أيضا للمئات من النافاهو الآخرين. ويطلب المستمعون من النافاهو تراتيل معينة بمناسبة أعياد الميلاد، وذكرى وفاة، أو أى مناسبات عائلية أخرى. وعند إذاعة الترتيلة المطلوبة. ينتشر موعد المناسبة بين مئات المستمعين. وقد يؤدى التراتيل المغنيون المداحون gospel singes، المعروفون على المستوى القومى، إلا أن المداحين النافاهو "الشينل جاليليانز Galileans Chinle وهى مجموعة مداحين ريفية (الأسطوانة المدمجة ١- تراك-١) ويلقى أفراد تلك المجموعة الأشعار الغنائية بالإنجليزية، وموسيقاهم مزيج من الموسيقى الريفية التقليدية للجيتار الكهربى وآلات الإيقاع (انظر المدونة المعدلة ٢-٧ ودليل الاستماع بانتباه). ومن المثير للاهتمام، أن تلك الموسيقى بها سمات قليلة يمكننا أن نطلق عليها تقليدية هندية "والجليليانز" مثل فريق المصدات Fenders (ناقشناه من قبل) قد تبنوا أسلوبا موسيقيا جديدا من القلب. وتكشف اللهجة الأدائية للمغنيين accent عن الأصل النافاهو للمؤدين. وهذا هو سر انجذاب المستمعين النافاهو إليهم، فهم يشعرون بأن المجموعات تنتمى إليهم قلبا وقالبا.

القرص المدمج ١:١١

التشبث بيد الخلاص Clinging (to a saving hand (24:3 ترتيلة مسيحية تقليدية تؤديها فرقة شينل جاليليانز chinle Galileans- المداحين الريفيين النافاهو 959 Lps شينل أريزونا.n.d.



شكل (٢- ١٤)

خطوات تصنيع طبلة مائية

الاستماع بانتباه

"التشبث بيد الخلاص Clinging to saving Hand"

القرص المدمج ١ :١١

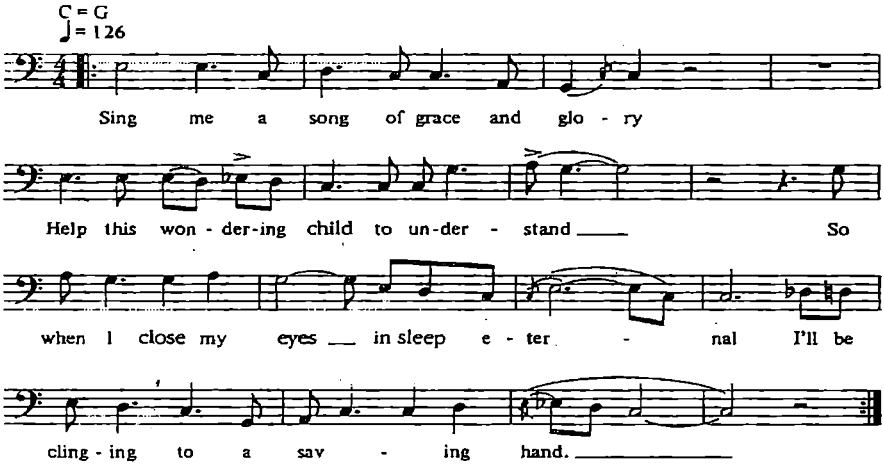
قراءة العداد	التعليق والشعر الغنائى
مقدمة	
0:00	جيتار كهربائى ببيدال، بيانو، وطبول
كورس - شعر غنائى	
0:18	غنى لى غنوة الرحمة والمجد ساعد ذلك الطفل الجوال الهائم على الفهم بحيث عندما أغلق عينى فى النوم الأبدى سأتشبث بيد الخلاص
الشعر الغنائى الأول	
0:51	غن لى عن صخور الدهر غن عن جمال الأبدية بحيث عندما ألفظ آخر أنفاسى سأصحو عند أقدام مخلص
1:21	كورس
استراحة	
1:52	جيتار كهربائى ببيدال منفرد، بيانو، وطبول للمصاحبة

الشعر الغنائى الثانى	
2:24	حدثنى عن بولس متى Matthew وغن عن ميلاد مخلصى العزيز وحدثنى عن المحاكمات والمحن وهو يمشى على تلك الأرض الوثنية
2:55	كورس
كودا – يتكرر آخر سطر للكورس (تذبيل)	
3:52	سأتشبث بيد المخلص

بإذن عن رولاند ديكسون

المدونة المعدلة

التشبث بيد الخلاص



بإذن من رولاند ديكسون **Roland Dixon**

مؤلفون موسيقيون جدد فى أساليب تقليدية

هناك نوع حديث من موسيقى النافاهو يشتمل عـــى أغنيـــات تعتمـــد موسيقيا على أسلوب الإنيميواى (وعادة ما تكون أغـــانى آرجحـــة **Swing Song** أوأغانى راقصة) إلا أنها ليست للاستخدام فى تلك المراسم الاحتفالية. والنصوص بلغة النافاهو، حيث إن الأغانى موجهة للمستمعين النافاهو، لكنها تحتوى على نوع مختلف من التفسير الاجتماعى لما هو موجود فى الأغانى الشعبية للإنيميواى. والرسالة الجديدة هى رسالة احتجاج. وعلى سبيل المثال، يمكننا إقامة تباين فى مواجهة استخدام الكحوليـــات فـــى الأغـــانى القديمـــة والجديدة. وفى البداية لدينا أغنية رقـــصة الحجلـــة **Skip dance song** مـــن الإنيميواى، التى ربما يرجع تاريخها إلى العشرينيات.

نص أغنية رقصة الحجلة من الأنيميواى Inemyway Skip dance song

إيى – نى – يا.

شقيقى الأصغر،

ويسكى لى، تناول شيئا! نانكا **Nanqa**

هى نى – يى،

شقيقى الأصغر،

ويسكى لى، تناول شيئا ! نانكا

هى ء نى – يى،

لم يبق هناك ويسكى، نى،

ويسكى لى. ما زال لدى بضع رشفات، وو، هى يو – أو –

وو – وو، هى يو – أو – وو – وو،

هيا، وى، هيانا، هى، نى – يا

وعلى النقيض من ذلك، نجد أغنية مثل "حانة النافـاهو **Navaho inn**" تتحدث عن الآثار المدمرة للشراب، وهى أغنية حديثة تؤديها لينا تسوا سديا **Lina Tsoisdia**، وهى أخصائية خدمة اجتماعية فى ويندوروك **Window Rock**، مقر رئاسة الحكومة القبلية للنافاهو. ويتخذ العنوان اسمه من حانة تقدم الخمور لسائقى العربات، وهم فى سياراتهم **drive in** على بعد عدة أميال من ويندوروك. والحانة مزدهرة ويتوافد عليها زبائن كثيرون، وهى بجوار حدود "الريزرفيشن" مباشرة، وكانت خارج أحكام وقوانين المنع والمصادرة للقبائل، ويشير النص الغنائى إلى الحانة، ويتحدث فى نوع من اليأس عن النساء اللاتى يعثرن على أزواجهن وقد فقدوا الوعى خلف السور الطويل.

ومثل تلك الاحتجاجات تتناولها موضوعات كثيرة على أساس المشاكل الحديثة والظلم التاريخى، وقد وضع رجل التعليم النافاهو البارز روث روسل **Ruth Roessel**، أغنية حول "المسيرة الطويلة **Long Walk**" عندما حاصرت قوات كيت كارسون **Kit Carson** قبائل النافاهو فى عام ١٨٦٤ وأجبرتهم على النزوح إلى معسكرات اعتقال كبيرة فى فورت سمر **Fort Summer**، بنيو مكسيكو (انظر الخريطة شكل ٢–٧). وفيما يلى يعبر النافاهو عما لا

قوه من صعاب ومشقة طوال تلك المسيرة، التى أعقبها أربع سـنوات مـن الأسر، وما يكنونه من حب وشوق لأرضهم.

نص أغنية "المسيرة الطويلة"

منذ عهد موغل فى القدم
قطع أجدادنا لآبائنا وأمهاتنا
تلك المسيرة الطويلة
دون غذاء، أو ماء
إلا أنهم ساروا مسافة طويلة،
إلا أنهم ساروا مسافة طويلة!
وفى فورت سمر، هبطوا هناك
وقد تلقوا معاملة سيئة
وقد تلقوا معاملة سيئة
"طالما تمنيت لو كنت قد بقيت فى بيتى،
طالما تمنيت لو كنت قد بقيت فى بيتى!
لن ننسى ذلك أبدا
تلك المسيرة التى نتذكرها الآن
لن ننسى ذلك أبدًا

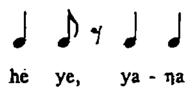
تلك المسيرة التى تتذكرها الآن

وحتى حينئذ، ما زلنا نحب أرضنا

وحتى حينئذ، ما زلنا نحب أرضنا

بإذن من روث روسل. ترجمة روث روسل لدافيد ماك أليستر

والمقالات هنا لم يتم تسجيلها على المستوى التجــارى، إلا أن عــدة مؤلفين موسيقيين من النافاهو، والذين وضعوا أغانى جديدة فى أساليب تعتمد على الأغانى الشعبية للإنيميواى، قد قاموا بتسجيل أعمالهم على أســطوانات شعبية. وقد أصدرت كاى بينيــت **Kay Bennet** (كيبـــاه **Kaibah**) ثلاثـــة تسجيلات خاصة بها، كما أصدر كل من دانـــى وايتفيـــذر بيجـــاى **Danny White feather Begay**، وسيندى يازى **Cindy Yazzie**، وروجر ماكـــابى **Rogar Mecabe** "أرضى الجميلـــة **My Beautiful land**" فــى تــسجيلات كانيون **Canyon** مع خمس عشرة أغنية شعبية من ذلـــك النـــوع الجديـــد. وتعطى أغنية "حبيبتى لوس أنجليس" لدانى وايتفيزر بيجاى فكرة عن الكيفية التى تمضى بها تلك الأغانى. وهى فى أسلوب رقص الحجالة **Skip Dance** طبقا للصيغة التالية:



نص أغنية حبيبتى لوس أنجليس Los Angeles Sweet heart

هياى، يانا، هى، يانا

أو آه – نو. أويا آ هى، يانا

أوى آ– نو أويا آه هى، يانا

هين يا أو ووو و أوى يا آهيا يانا

هين يا أو وو وو أوى يا آهيا، يانا

آه يا لها من فتاة، آه يا لها من فتاة

إلى مكان يدعى لوس أنجليس.. حيث ذهبت هناك

لقد ذهبت أويا هيا، يانا

إلى مكان يدعى لوس أنجليس .. حيث ذهبت هناك

لقد ذهبت أويا هيا، يانا

كل أنواع الوظائف لك، كتبت لى خطابا

إلا أنها مع رجل آخر، آنو أو يا هيا، يانا

هين يا أو وو وو أوى يا آهى يانا

هين يا أو وو وو أوى يا هى يانا

لوس أنجليس حبيبتى **Los Angeles Sweat heart** لداتى ويتفيرز بيجاى عن مجموعة أرضى الجميلة **(My beautiful land (ARP-6087**، بإذن من تسجيلات كانيون **Canyon**

فى ذلك التسجيل تدور أغان كثيرة حول آلام البعاد عن الوطن نوستالجيا **Nostalgic** وتروى حكاية النافاهو الذين تركوا "الريزرفيشن" بحثا عن عمل ويتمنوْن العودة إلى وطنهم ثانية. وهناك أغان أخرى ذات موضوعات غزلية تشير إلى مواقف التودد **Courtnt ship** فى رقصة نداا **Ndaa** . ويعكس تصميم غلاف التسجيل ذلك المزج الذى حدث بين التجربة الجديدة فى المدن الكبرى، وبين مناظر الرقص التقليدى فى مراسم حفلات الأنيميواى، وفى ذلك المربع يحدث توليف بين الجبال المقدسة الأربعة، والسيارات، والمنازل الهوجان، وناطحات السحاب.

موسيقى بنصوص نافاهو وميلوديات جديدة

ظهرت الموسيقى النافاهو حديثا فى ثوب جديد، ونوع جديد له نصوص جديدة تم ابتداعها مع ميلوديات، وهذا النوع يمثله خير تمثيل "أغنية أمنا الأرض **Mother Earth**" لشارون بورش **Sharon Burch** (القرص المدمج ١- تراك-١٢) من تسجيلها لأغنية فتاة يازى "**Yazzie Girl**" **1998**)). وهى تصاحب نفسها على الجيتار فى ميلوديات غنائية تراتيلية **Chantlike** من تأليفها (انظر دليل الاستماع بانتباه). وهى تعزو إلهامها كملحنة أغان إلى الأغانى أو الأدعية والتراتيل التى تستدعيها من ذكريات طفولتها (بورش ١٩٨٩). وقد يذكر أسلوب الجيتار المنفرد والمصاحبة المستمع بموسيقى فترة إحياء الموسيقى الفولكلورية فى الستينيات، التى كان فيها المغنون والملحنون موجودين إلى جانب الأنشطة الاجتماعية، ومن أبرزهم من ذوى الأصول الأمريكية الهندية (قبائل الكرى **Cree** فى كندا) بوفى سانت مارى **Buffy Sainte Marie** .

موسيقى نافاهو جديدة بنصوص إنجليزية ومصاحبة أوركسترالية

أطلق على المغنية آرلين نوفتشيسى ويليـــامز **Arliene Nofchiessey Williams** اسم "البلبل النافاهو **The Navaho Nightingale**" وتتبع مؤلفاتهـــا الموسيقية من كنيسة المورمون **Mormon Church**[(١)]، وتعبـــر بالموســـيقى والكلمات عن كل من مفاهيمها الدينية وميراثها الهندى. وقد كتبت واحدة من أغانيها لا أرض المفاخر **Proud Earth** (القرص المـــدمج١، تـــراك-١٣)، عندما كانت طالبة فى جامعة شباب بريجهام **Brigham Young Univ**.وهناك عناصر هندية فى موسيقاها مثل استخدام ضربات إيقاعية متكررة فى ثبـــات مع مقاطع لفظية بلا معنى **Vocables**، وذلك إلى جانب عناصر أورأمريكية أيضا مثل الأوركسترا الوترى، والهارمونيات، ونص إنجليزى مع ديناميكية تفسيرية **dynamics interpretive**[(٢)] (انظر دليل الاســـتماع بانتبـــاه) وقـــد أضاف استخدام صوت نجم الأفلام الهندية الراحل شيف دان جورج **Chief dan George**، كراور، ثراء للإنتاج. وقد حققت الأغنية نجاحا كبيـــرا فـــى ريزرفيشن .النافاهو، وبين الشعب الهندى. وقد تـــم إنتاجهـــا فـــى ناشـــفيل **Nashville** بكل الوسائل التكنولوجية الموسيقية المتاحة، كما يمكن الاستماع إلى تسجيل حديث آخر لويليامز **Williams (1989)**.

---

(١) كنيسة يسوع المسيح العـــصرية **Jesus Christ of Latter –day** أســـسها جوزيـــف سميث **Joseph smith** عام ١٨٣٠ فى فايت **Fayette** –نيويورك – المترجم.

(٢) يقصد بالديناميكية التفسيرية تلك التنويعات المثيرة التى تتميز بها الموسيقى الأوربيـــة منذ القرن السابع عشر فى شدة الصوت وعلوه أو لينه وخفوتـــه، وهـــى مـــن أهـــم الأدوات فى التعبير فى موسيقى الحضارة الغربية – المترجم.

القرص المدمج ١:١٢

أرض المفـــاخر Proud (Earth(2: 57

شـــارون يورســـن. أداء شارون يورسن. فتاة يازى. تسجيلات كـــانيون534- CR

القرص المدمج ١:١٣

أرض المفاخر ٣:٣٢ آرلين

نوتشيسى ويليامز، وشـــيف دن

جورج. تسجيلات سولت سيتى

Sc-8. LP Prove, Utah, m.d

الاستماع بانتباه

أمنا الأرض

القرص المدمج ١:١٢

قراءة العداد	التعليق	شعر النافاهو	الترجمة
0:00	جيتار مقدمة		
0:16	كورس	هيى تا آت تسوباهازكوو جو هيى تا آت تسوباهاز كوو جو هينى Heineiyaa	هى كل شيء يجلب السعادة هى كل شيء يجلب السعادة هينى Heineiyaa

0:33	مقطع شعرى رقم ١	ناهازان بى سيزى ناهازان بيكى شيكى ناهازان بيهاد شيهاد ناهازان بيزيل شيزيل ناهازان بيجان شيجان ناهازان بينا هولو شينا هولو	أنا جزء من أمنا الأرض قدم أمنا الأرض هى قدمى رجلا أمنا الأرض هى قدماى قوة أمنا الأرض هى قوتى ذراعا أمنا الأرض هى ذراعاى لأمنا الأرض رؤية، وأنا لى رؤية
0:56	كورس		
1:13	فاصل جيتار		
1:29	كورس		
1:47	تتكرر الأبيات الخمسة الأولى للمقطع الشعرى ١، ويتبدل البيت السادس ببيت آخر	ناهازان بى سيزى ناهازان بيكى شيكى ناهازان بيهاد شيهاد ناهازان بيزيل شيزيل ناهازان بيجان شيجان ناهازان نيتسيكس شينتسيكس	أنا جزء من أمنا الأرض قدم أمنا الأرض هى قدمى رجلا أمنا الأرض هى رجلاى قوة أمنا الأرض هى قوتى ذراعا أمنا الأرض هى ذراعاى وعى أمنا الأرض هو وعى
2:12	كورس		
2:33	فاصل جيتار حتى النهاية		

أمنا الأرض من فتاة يازى (CR-534) لشارون بـــوزش. (أ) ١٩٨٩ شارون بورش بإذن عن إصدرات تسجيلات كانيون **Canyon**

الاستماع بانتباه

أرض المفاخر

القرص المدمج ١:١٣

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	مقدمة تعزفها الفيولينات مع ضـــربات إيقاعية منتظمة ومستمرة من الطبـــل (نبضات القلب).	
0:10	تغنى آرلين نوفتشيسى وبليامز المقطع الشعرى الأول، بينما يؤدى شيف دان جورج الشعر بصوته فى تعدد مليودى هيتروفونى(١) تتوقف الفيولينـــات مـــع استمرار دق الطبول.	ضربات قلبى ما زالت حية فى طبولى، ويتردد صدى عهودى ومواثيقى فى الوديان الضيقة، وبـــين المـــروج والـــسهول، وتنطلق ضحكاتى حـــرة مـــع

(١) الهيتروفونية أو التنويع الميلودى المتزامن **heterphony** نوع من النسيج الموســـيقى يتميز بالتنويع فى الخط اللحنى المفرد ويمكن اعتباره مونوفونية **monophony** معقدة . وهو صفقة مميزة فى الموسيقات خارج نطـــاق الحـــضارة الغربيـــة كالجاجـــاكو **Gagaku** اليابانى، وموسيقى الجاميلان **gamelan** الإندونيسية كفرع مـــن الموســـيقى البوليفونية إلا أنه يعتبر الآن تصنيفا نسيجيا موسيقيا قائما بذاته – المترجم.

		الغزال، وتنهمر دموعى مع الأمطار إلا أن روحى لا تعرف الألم.
0:55	لازمة chorus تؤديها أليه نوفتشيسى وبليامز، بينما يؤدى شيف دان جورج الشعر فى تعدد ميلودى ميلودى هتروفونى والفيولنات فى الخلفية تؤدى ميلوديات مصاحبة مع استمرار ضربات الطبول.	إننى متوحد مع الطبيعة أمنا الأرض عند قدمى والرب عاليا من فوقى وسأغنى أغنية شعبى.
0:4	تغنى آرلين نوفتشيسى ويليامز المقطع الشعرى الثانى، بينما يؤدى شيف دان جورج الشعر بصوته فى تعدد ميلودى هيتروفونى. يدخل كورس من المغنيين. تؤدى الفيولينات ميلوديا مصاحبة، تستمر ضربات الطبول.	تعالى إلى، خذ بيدى، فلتحيا مع تراتيلى (هيا، هيا) لأن حياتى الآن تدرك الحكمة والتوازن والجمال فلتحرر قلبك من الخوف (هيا، هيا)، وهكذا يلتقى فرحك مع فرحتى حيث نجد السلام.
2:26	لازمة كورس chorus تؤديها آرلين نوفتشيسى ويليامز بضمير المتكلم الجمع، بينما يؤدى شيف دان جورج بصوته فى تعدد ميلودى هيتروفونى تؤدى الفيولينات ميلوديا (مصاحبة) وتستمر ضربات الطبول.	نحن متوحدون مع الطبيعة أمنا الأرض عند أقدامنا والرب عاليا من فوقنا وسنغنى الأغنية، أغنية الشعب (هيا، هيا) وسنغنى الأغنية، أغنية الشعب.

أرض المفاخر لآرلين نوفتشيسى ويليامز، بإذن من آرلين نوفتشيسى ويليامز.

وتروى تلك الأغنية للعالم ما يشعر بـــه الأمريكيـــون الأصـــليون عنـــدما يشاركون فى الثقافة العالمية من منطلق فلسفتهم الأسطورية الشعرية وتأملاتهم فى الطبيعة، وتعكس الكلمات احترام المقدمين لثقافة الأمريكيين الأصـــليين وارتبـــاط الهندى بالطبيعة. وفى نفس الوقت، تحمل الأغنية أمنيات وتطلعات قديسى العصر **Latter day saints** للاتحاد مع الشعب الهندى فى ظل إله واحد.

إحياء الفلوت الأمريكى القومى

القرص المدمج ١٤:١
الأصول (٤:٠٠) **Origins**، ز.كارلوس ناكاى **R.Carlbs Nakaki** دورات **Cycles**. موسـيقى فلـوت أمريكـى أصلى. تسجيلات كـانيون **CR614-C1985**

ربما بدأت حركة إحياء موسيقى الفلوت الأمريكى الأصلى فى الـــسبعينيات فى أوكلاهما عندما أصدر دوك تيت **Dok Tate**، عازف الفلوت الهندى المعروف باسم نيفاكوايا **Nevaquaya**، أول تسجيل تجارى تكون كلية من موســيقى فلـــوت غزل الفلوت **Cometing flute Plaine** (سميث **Smyth 68:1989**)

إلا أن أحد أفراد النافـــاهو، كـــارلوس ناكـــاى **Navaho carlas Nakai** (شكل ٢-١٥)، كان هو الذى تسبب فى نيوع تلك الآلة فى جميع أرجاء العالم، بما وصفه من مؤلفات ارتجاليـــة مـــؤثرة، وغالبـــا مـــع مـــصاحبة موســيقى أوركسترالية أو جهاز مؤالفة إلكترونى **Synthesizer**، وقد ظهر لـــه مقلـــدون كثيرون، سواء من الهنود أو غيرهم (ماك أليسترا ١٩٩٤). وقد ظهر أول ألبوم فى عام ١٩٨٣، ومنذ ذلك التاريخ أصدر أربعة وثلاثين ألبوما آخر حتى اليوم،

إلى جانب عدة ألبومات بالتعاون مع شخصيات موسيقية عالية شهيرة. وقد اختيرت موسيقى"دورات (Cycles 19885) بمعرفة فرقة مارتا جراهام[١] (Martha Graham 1894-1991) الراقصة كموسيقى تصويرية لباليه بعنوان تراتيل ليلية Night chant. وقد عزف ناكاى مع العديد من الأوركسترات السيمفونية، منح جائزة الفنون لحاكم أريزونا (١٩٩٢)، كما منح الدكتوراه الفخرية من جامعة نورت أريزونا الشمالية عام ١٩٩٤.



شكل (٢- ١٥)

ر.كارلوس ناكاى – عازف فلوت نافاهو ومعلم

---

(١) مارتا جراهام: راقصة ومصممة رقصات **Choreographer** أمريكية تعتبر من أهم رواد الرقص الحديث – المترجم.

ورغم أن موسيقى ناكاى تتخطى التصنيفات، فإنه تصنيف غالب في سياق العصر الجديد للموسيقى العالمية، وقد رشح أربع مرات لجائزة جرامى **Grammy**، وفى عام ٢٠٠٥، تم تنصيبه عضوا فى قاعة الشهرة **Hall of fame** للموسيقى والعروض الاحتفالية فى أريزونا فلتستمتع الآن إلى "أصول" من مؤلفه "دورات" (القرص المدمج١، تراك-١٤). وتلك المقطوعة مثال لارتجالاته على المؤالف الإلكترونى، ويعلق ناكاى على ذلك فى ملاحظات دونت على غلاف الأسطوانة قائلا: لقد أتاحت لى عشيرتى، ناشتيجى داين - أيى تاتشينى **Naashteehi dine-e Taachiini** أن أكون واحدا من الشعب (ناكاى ١٩٨٥) وفى كل أعماله يؤكد النص والتعليق المصاحب على احترام البيئة واحتفاء النافاهو الحقيقى بتواصلهم وتوافقهم مع الطبيعة، وقد تحرينا فى معظم ذلك الفصل موسيقى عدة أجيال وعدة ديانات بغرض إيجاد مفاتيح معرفية إلى أفكار قبيلة هندية واحدة. وحتى رغم ذلك، فقد لامسنا بالكاد تلك التعقيدات اللا نهائية لتلك الثقافة الثرية والتى تتغير بمعدل سريع جدا. ومن أقوى الرسائل التى وصلت إلى الغرباء أن الثقافة الهندية التقليدية تظل حيوية فى طرقها الخاصة حتى مع استخدام الشعوب الأمريكية الأصلية الأفكار والتكنولوجيا الجديدة من الثقافة الأورو- أمريكية حولهما. وتنعكس تلك الحقيقة بوضوح فى الأنواع الكثيرة المتنوعة من الموسيقى، والتى توجد فى وقت واحد فى ريزرفيشن النافاهو، وفى آلاف من بيوت النافاهو فى شيكاغو، ولوس أنجليس، وسان فرانسيسكو، ومواقع أخرى كثيرة بعيدة عن الريزرفيشن. وتعتبر صورة موسيقى النافاهو مثالاً، بدرجات متفاوتة لما

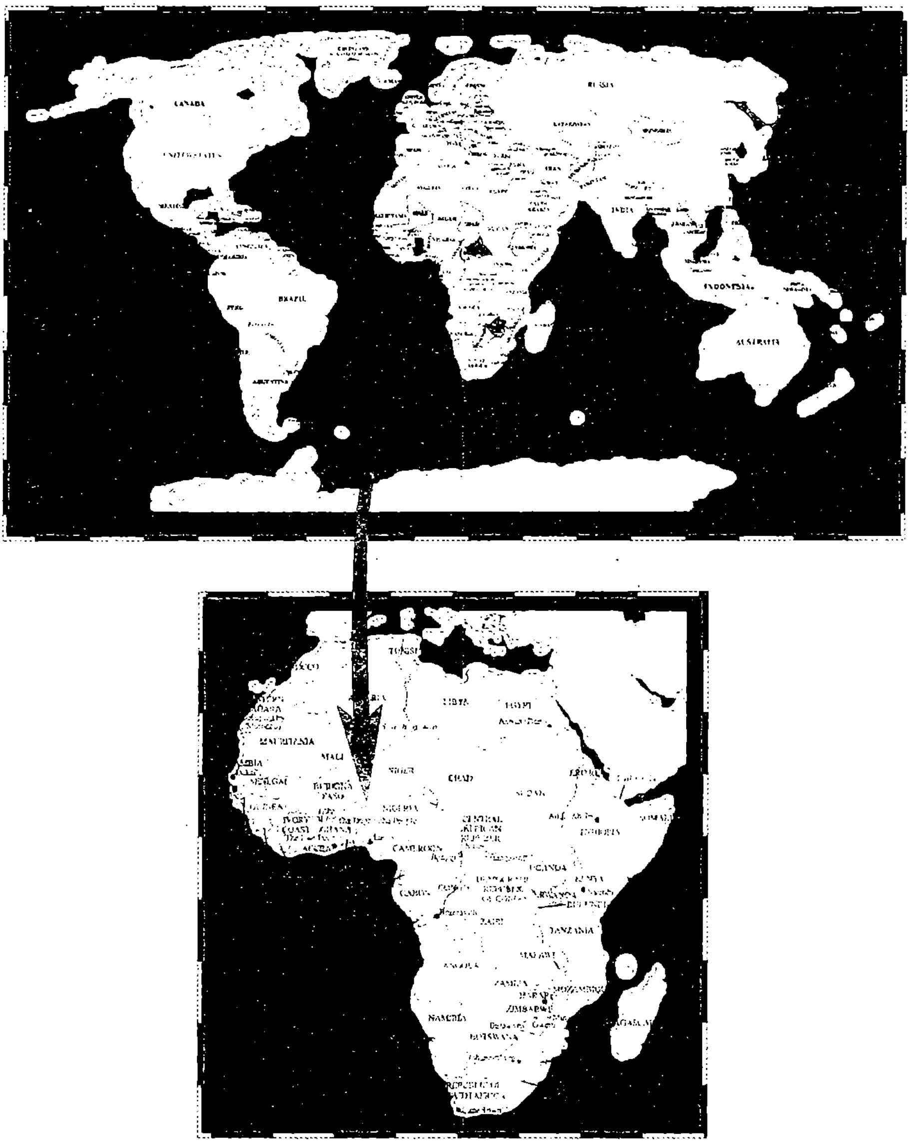
يحدث لمجتمعات هندية أخرى فى أرجاء أمريكا. وقد خاضت مختلف الثقافات الهندية مغامرات كان لا بد أن يشارك فيها الجزء الأعظم من السكان حولها. وقد صارت هناك عناصر هندية كثيرة بالفعل داخل الثقافة التى تدعى"أمريكية **American**". وبعض تلك العناصر يبدو سطحيا بدرجة نسبية، مثل كلمات أصلها هندى: **Squash** (القرع) أو **moose** (الموظ)[1]، أو جزء من أسطورة محلية. أما المساهمات الأخرى فقد كان لها تأثير اقتصادى هائل، كالقمح، والبطاطس التى تغذى معظم أنحاء العالم. وهناك شواهد الآن أن بعض الموسيقى وفنوناً هندية أخرى، وكذا الأفكار العقائدية والفلسفية التى ترقد تحت سطحها، فى طريقها لكى تصبح فى متناول أعداد متزايدة من الجماهير الأمريكية المتعاطفة معها. فليس هناك ثقافة تظل ساكنة، وسيواصل الهنود مشاركاتهم مع ثقافات أخرى حول العالم، والتى هى الأخرى فى طريقها للتغير.

WWW.BookCompanionWebsite

ستجد اختبارات تعليمية **tutorial quizzes**، ووصلات بالشبكة الدولية الإنترنت، والكثير فى **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of Music** الطبعة الخامسة متوفرة فى

academiccemgage.com/munic/talon/worlds5

(١) نوع ضخم من الأيائل فى أمريكا الشمالية – المترجم.


CANADA
BRAZIL
RUSSIA
INDIA
INDONESIA
LIBYA
EGYPT
MAURITANIA
MALI
NIGER
CHAD
NIGERIA
CAMEROON
UGANDA
KENYA
GABON
ZAIRE
TANZANIA
ANGOLA
ZAMBIA
ZIMBABWE
NAMIBIA
BOTSWANA

الفصل الثالث

أفريقيا

إيوا Ewe، ماندى Mande، داجبامبا Dagbamba ،

شونا Shona، باآكا BaAka

David Locke دافيد لوك

هاك سؤال قد يكون مضللا فى بساطته: أين بداية ونهاية قارة أفريقيا؟ فى البداية قد تقول إنهما تقعان عند الحدود التى ترسم تلك القارة. أما من الناحية الموسيقية، فأفريقيا تمتد وتتناثر لما بعد حدودها الجغرافية. فهى عندما تستدعى إلى الذهن مضيق جبل طارق، وقناة السويس التى تم حفرها حديثا، والبحرين الأحمر والأبيض المتوسط بصفتهما ممرين لحركة ملاحية دائبة، ثم المحيط الأطلنطى الشاسع، سندرك أن شعوب إفريقيا قد شكلت تاريخ العالم على الدوام. وإذا ما استحضرنا الصور – مصر، إثيوبيا، المغرب، الحضارة السواحلية، التجارة فى البشر والمعادن النفيسة – سنعرف أن إفريقيا ليست منفصلة عن أوربا، وآسيا، وأمريكا. وكما أشرنا فى الفصل الأول، فالموسيقى صوت من صنع البشر، وهى تتحرك مع الجنس البشرى فى اكتشافاته، وغزواته، وهجراته، واستعباداته **enslavements**، ومن هذا

المنطلق لن يشير في هذا الفصل إلى قارة أفريقيا فقط، بل أيضا إلى أماكن أخرى يمكننا أن نعثر فيها على ثقافة موسيقية أفريقية.

وهناك سؤال آخر: ما الموسيقى الأفريقية؟ قد نكون على قدر من الخيال الشعرى ونقول إنها حيث يكون شعبها، يكون هناك موسيقى أفريقية – على أرض القارة وفى أماكن الشتات **diaspora**. الواقع يبدو رغم ذلك أكثر خلطا وتشويشا. فالموسيقى لم تكن ولن تكون نقية خالصة على الإطلاق، والثقافات الموسيقية دائمة التغير، وتتحدد سماتها من خلال الكثير من المؤثرات الخارجية. ومن بنين **Benin** ولواندا **Luanda** حتى باهيا **Bahia**(١)، ومن هافانا، لندن، وهارلم، نجد أن الثقافات الموسيقية تمتزج على امتداد كيان متصل ومتقن. وتنتشر الموسيقى الأفريقية اليوم فى أرجاء كوكبنا عن طريق الوسائط الإلكترونية. ولا تنضبط الثقافة الموسيقية لشعب ما، إلا بعد أن يكتسب خبرة ويتعلم أشياء جديدة حول الموسيقى.

وتضم القارة الأفريقية منطقتين شاسعتين:

١– المغرب **Maghrib**، شمال الصحراء الكبرى **Sahara Desert**.

٢– أفريقيا شبة الصحراوية **Sub. Saharan Africa**.

---

(١) إقليم فى شمال شرق البرازيل – المترجم.

ولمنطقة شمال أفريقيا والقرن الأفريقى سمات كثيرة مشتركة مع منطقة المتوسط وغرب آسيا. وأفريقيا غرب الصحراء فى أوجه كثيرة تعتبر منطقة ثقافية فريدة من نوعها. وحتى مع ذلك، فالتاريخ يسجل اتصالات مهمة على طول مجرى النيل صعودا وهبوطا عبر الصحراء، وعلى طول السواحل الأفريقية. ومثلما تركت حضارات الشمال (اليونان، وروما) والشرق (الجزيرة العربية، وتركيا) أثرا لا يمحى من شمال أفريقيا، فإن الجنوب قد ترك أثره فى المغرب أيضا. وبالمثل، فلم تكن أفريقيا جنوب الصحراء معزولة على الإطلاق عن حضارات العالم القديم فى أوربا وآسيا. وفى هذا الفصل – نبين أن التاريخ والجغرافيا الثقافية لأفريقيا شبة الصحراوية يتغيران على نحو هائل (بوهانان وكورتن **Bohannan and Curtin 1995**).

وقد يبرز هنا سؤال غير تقليدى يسمح به القارئ وهو متى سيكون هناك أفريقى **African** بمعنى الكلمة؟ إن الناس فى أفريقيا لا يشعرون فى العادة بأنهم أفريقيون أمام وقائع وظروف حياتهم اليومية (**Mphahlele – 1962**). إن الهوية تتضح من خلال التواصل مع عناصر محلية كالجنس **gender**، السن، القرابة، المكان، اللغة، الديانة، والعمل. ولا تظهر تأثيرات العرقية **Ethnicity** إلا فى وجود شعب من مجموعة متباينة. فالمرء قد يصبح فردا من سيرر **Serer**(١) كما يقال، فى وجود الولوف **Wolof**(٢)، أو أفريقى عندما يكون بين الفرنسيين، وأبيضا فى صحبة السود، أو أصفر

---

(١) واحدة من أكبر ثلاث عشائر عرقية فى السنغال، كما تظهر أيضا فى موريتانيا وجامبيا – المترجم.

(٢) عشيرة عرقية فى السنغال تشكل نحو ٤٠% من مجموع السكان – المترجم.

أو أحمر... (سينجور Senghor 1967). وتوحى تلك المسميات بالعلاقات بين الشعوب أكثر مما تشير إلى خصائص أساسية للأفراد. ورغم أن المظهر الجسمانى والجينات الوراثية لا تحدد الثقافة، فإن المفهوم الزائف لمعنى الجنس race يثابر ويصر على تغذية الجهل الذى يولد التحيز، والتعصب الأعمى الذى يرعى الظلم (آبيا Appiah - 1992). ومثل تلك المسميات يجب أن توضع عليها علامة: "تستخدم بعناية وحذر".

أفريقيا تصلح كرمز رنان لعديد من الشعوب. فالشعب ذو الأصل الإفريقى، مهما كان أفراده فى أى مكان بالعالم، قد يعتبرون أفريقيا وطنهم الأم، وموئل الطاقة والشعور بالانتماء (أسانتى Asante 1987). وقد يتصور المواطنون الذين دخلوا تحت لواء مجتمعات التصنيع فى "مجتمعات المعلومات" أفريقيا، إما كجنة عدن الرعوية أو العالم الثالث الذى أنهكه الفقر. ومن الناحية التاريخية، كان المسلمون والمسيحيون يعتبرونها أرض المشركين، وهى ينبوع الحكمة القديمة لهؤلاء الذين يمارسون عقائد مثل "السانتيريا Santeria"(١) أو الفودون Vodun(٢). أفريقيا فضاء روحى ونفسى Psycho space خارق للطبيعة، وليست مجرد مكان مادى، فهى نجدة المجاعات، والمساعدات الخارجية، ورحلات السافارى فى البرية، وطرزان.

---

(١) ديانة توفيقية Syncretic من أصل غرب أفريقى وكاريبى. تعرف أيضا بـ Regla deocha، La Regla Lucumi أو Lukumi. والكلمة مترجمة عن الإسبانية بمعنى طريق القديسين – المترجم.

(٢) ديانة متعددة الآلهة Polytheistic فى سواحل غرب أفريقيا من نيجيريا حتى غانا – والكلمة بمعنى أرواح – المترجم.

والأجزاء التالية تقدم ست ثقافات موسيقية أفريقية. وهى تظهر مدى التنوع الأفريقى وبعضا من خصائصها التى يتم تقاسمها على نطاق واسع. وتأتى معلومات اثنين من الأجزاء من واقع أبحاثى الميدانية، أما باقى الأجزاء فقد اعتمدت على منحة إثنوموسيقولوجية للزملاء - رودريك نايت **Roderic knight**، بول بولينر **Paul Berliner**، ميشيل كيز ليوك **Michelle kisliuk**، والمرحوم جيمس كوتينج **James koetting**. ويبدو الجهد التعاونى الذى يبرز هذا الفصل فى مكانه، حيث إن إحدى الوظائف الحيوية للموسيقى الأفريقية هو صهر أفراد منفصلين فى جماعة واحدة.

عمال البريد يشطبون الطوابع

القرص المدمج ١:١

عمال البريد يشطبون الطوابع فى مكتب بريد جامعة غانا (٢: ٥٩). واللحن الذى يصفرونه هو ترتيلة بومباتا Bompata من وضع المؤلف الموسيقى الغانى و أ. أكيامبونج W.J. Akyeampong (ولد عام ١٩٠٠)- التسجيل الميدانى لجيمس كويتنج ليجون James koetting legon، غانا ١٩٧٥.

فى الفصل الأول، لعلك استمعت لأول مرة إلى أصوات عمال بريد أفريقيين يشطبون طوابع البريد (القرص المدمج، تراك-١). وكما وعدنا، سنعاود الاستماع لذلك التسجيل المثير للإهتمام، وفى تلك المرة نتفحص كيف يعكس بعضا من الخصائص العامة للثقافة الموسيقية الإفريقية. وفى البداية سنستدعى إلى الذاكرة الوصف الذى صاغه كوتنج **Koetting (1992: 98- 99)**:

"...ذلك ما تسمعه الآن: الرجلان الجالسان إلى الطاولة يضربان الخطاب عدة مرات فى أسلوب إيقاعى لإخراجه من الملف إلى وضع على الطاولة حيث يتم شطب طابعه. (ومثل تلك الحركة تحدث صوتا خفيفا مكتوما). ويتم

تحبير الختامة مرة أو عدة مرات. (أخفض الأصوات التى تسمعها، وأكثرها رنينا)، ثم يجرى ختم الخطاب (صوت ميكانيكى عالى النبرة)... والإيقاع الصادر ليس بسيطا واحد – اثنين – ثلاثة (إحضار الخطاب – تحبير الختامة – ختم الطابع). الواقع، أن هناك نوعًا من الإدراك الموسيقى فيما نسمعه. عدة خبطات على الخطاب لإنزاله، أصوات مكتومة متكررة للختامة وهى تتلقى الحبر، ثم خبطات متعددة لشطب الطوابع... وكلها فى منظومة إيقاعية محببة لهؤلاء العاملين.

والأصوات الأخرى التى نسمعها لا علاقة لها بالعمل نفسه. فهناك رجل ثالث معه مقص يصدر به تكات **Clicks** دون أن يقص أى شيء، إلا أنه يضيف إلى المنظومة الإيقاعية... أما العامل الرابع فهو يصفر بفمه ليس إلا. وهو، وأى واحد من الثلاثة الآخرين، لديه رغبة فى المشاركة معه، يصدر أنغاما شعبيَة أو موسيقى كنسية تتوافق مع الإيقاع... كيف يعطينا ذلك المشهد الموسيقى مثالا على مدى اتساع خصائص المشاركة للثقافة الموسيقية الأفريقية؟

نظرة عامة للثقافة الموسيقية الأفريقية

وقائع إصدار الموسيقى Music- Making Events

من السمات القوية لهذا التسجيل طريقة إعداده. هل فى إمكان عملية شطب طوابع البريد أن تصدر مثل تلك الأصوات؟ إن ذلك ليثير الدهشة حقا..! من الواضح أن تلك الواقعة لم تكن حفلاً موسيقيا **concert** ، كما أنها ليست بالتأكيد مما يمكن أن نعتبره فنا خالصا (فن من أجل الفن **art for**

art’s sake). ومثل موسيقات العمل فى كل مكان، فما من شك أن ذلك الأداء قد رفع الروح المعنوية للعاملين، ومكنهم من تنسيق جهودهم. وربما ساعدت الموسيقى هؤلاء العاملين فى الحفاظ على موقف إيجابى تجاه وظيفتهم. والموسيقى غالبا ما تساعد العاملين على التحكم فى المزاج النفسى لمكان العمل (جاكسون Jackson 1972). (انظر موسيقى العمل **Music of work** فى الفصل الرابع) وكثيرا ما تصدر الموسيقى فى مواقف اجتماعية حيث لا تكون الأهداف الأساسية للناس فنية بحته، وبدلا من ذلك سنجد موسيقى للمراسم الاحتفالية (طقوس عادية فى مراحل الحياة المختلفة، مهرجانات)، والعمل (مورد رزق، عناية بطفل، أعمال منزلية يومية، عمل لقاء أجر)، أو للعب (ألعاب، حفلات، ممارسة الحب). وتلعب الموسيقى دورا مهمًا بمشاركتها فى نجاح حدث ما بتركيز الانتباه، وتوصيل المعلومات، وتشجيع التضامن الاجتماعى، وتحويل الوعى **Transforming consciousness**[(١)].

التعبير من خلال وسائط متعددة

تماما مثلما يضع الأفريقيون الموسيقى فى سياق اجتماعى، فإنهم يربطون بينها وبين وسائط تعبيرية أخرى (دراما، شعر، أزياء، نحت). والواقع أن ذلك المثال (طوابع البريد) يعتبر استثنائيا، فهو يؤدَّى دون نص وآليا **Wordless, instrumental**. ورغم أن إصدار الموسيقى ليس هو

---

(١) يحدث تحويل الوعى مع تحول فى عملية الإدراك الحسى **Perception** لدى مجابهة مواقف الحياة المختلفة، وينتج عنه أيضًا تكثيف للوعى **awareness**. وفى مثال طوابع البريد نجد رباطا وثيقا بين الموسيقى ووقائع الحياة – المترجم.

الهدف الوحيد من تلك الواقعة، فإن الناس تقدر خصائص الجمالية. إن الموسيقى التى ترتبط ارتباطا وثيقا مع وقائع الحياة تكون لذاتها أحد مصادر متعتنا فى أوقات أخرى.

الأسلوب الموسيقى Musical style

قد تبدو الميلوديا التى كان العامل يصفرها مألوفة لكثير من المستمعين. وهى ميلوديا بها خصائص موسيقية أوروبية مثل كونها ثنائية الوزن الإيقاعى **Duple meter**، وفى المقام الكبير **Major scale**، ولها هارمونية (انظر المدونة المعدلة ٣- ١). ومن ناحية أخرى، تكشف المنظومة الإيقاعية عن سمات أسلوبية أفريقية واسعة الانتشار مثل تعدد الإيقاع **Polyrhythm**، والتكرار، والارتجال (انظر المدونة المعدلة ٣-٢).

التاريخ

لقد أوصلتنا تلك الملاحظات حول النوع **genre** والأسلوب إلى نقطة مهمة فى تاريخ الموسيقى فى أفريقيا: لقد تركت الثقافات الموسيقية لأوربا، وآسيا، والأمريكتين فى الثقافة الموسيقية الإفريقية تأثيرا كبيرا. فقد جلب الأجانب – مسيحيين ومسلمين، بحارة وجنود، تجارًا ومسافرين- إلى أفريقيا آلاتهم، وذخائرهم الموسيقية **repertories**، وأفكارهم. إن تقنيات الوسائط الإعلامية الحديثة، مثل الراديو، ومسجلات الصوت، لم يزد دورها على مجرد زيارة كثافة نمط قديم للغاية من الأنماط الثقافية عابرة الحدود. ومثلما

تفعل الشعوب فى كل مكان، فقد قام الأفريقيون بمحاكاة، واستبعاد، وتحويل، وتكييف، تلك المؤثرات الخارجية، من خلال عمليات متشابكة ومعقدة من التغير الثقافى.

ورغم أن ذخائر موسيقى الكونسير الأوربية (البرامج الموسيقية **Repertories**) لا تجتذب إلا نسبة ضئيلة من معظم الأفريقيين، فإن الكثير من التقاليد الموسيقية الأخرى قد تركت آثارها على صناعة الموسيقى الأفريقية فى كل أنحاء أفريقيا.



Note: means four quarter notes per measure without implication of stress patterns.

المدونة المعدلة ٣-١

لحن عمال البريد

ملاحظة: أربع نوارات فى المازورة دون اتكاء على النبرات



المدونة المعدلة ٣-٢

الأصوات الإيقاعية لعمال البريد (فى هذا الفصل أشير
إلى الأجزاء الموسيقية
التى سمعتها فى التسجيلات بأنها أصوات بشرية **Voices**).

وقد تركت التراتيل المسيحية، والمدائح والتلاوات، والأدعية الإسلامية أثرا عميقا على الأسلوب الموسيقى. وقد أثرت حضارة غرب آسيا فى الآلات الموسيقية الأفريقية مثل آلات اللوت التى تعزف بالنبر **Plucked**، وآلات النفخ ذات الريشة المزدوجة **Double reeds**، والطبول على شكل كأس **goblet** فى منطقة الساحل. كما ظهرت التأثيرات الأوروأمريكية فى الجيتار الكهربى ومجموعة الطبول، وأسهمت مناطق شرق آسيا فى تصنيع الكثير من تلك الآلات. ويمكننا أن نسمع التأثيرات الأمريكية للرومبا **rumba** الكوبية فى موسيقى البوب من أفريقيا الوسطى، وكذا تأثير الأغانى الأفروأمريكية الحزينة **African American Spirituals**(١) على الموسيقى

---

(١) وتعرف أيضا بـ **Negro Spirituals**، وقد ظهرت بين العبيد السود فى أمريكا منذ القرن الثامن عشر، ورغم مظهرها الدينى، فإنها كانت تحمل مضامين سياسية اجتماعية تشير إلى القهر والظلم الذى كانت تتعرض له تلك الفئة، وقد اتسع اللفظ ليشمل التراتيل الشعبية للبيض – المترجم.

الدينية لجنوب أفريقيا. ويمكن القول إن الموسيقى كاحتراف (الحرفانية الموسيقية **Musical Professionalism**) هى فكرة تدور حول الموسيقى التى تطورت فى أفريقيا عن طريق التبادل البينى الثقافى فى الأفكار.

المشاركة Participation

يربط عمال البريد فى المثال الذى قدمناه آنفا أجزاء موسيقية بسيطة معا كى يصدروا موسيقى لافتة للنظر، وعلى شىء من الصقل، وتحقق إشباعا لهم فى نفس الوقت. ومثل ذلك التصميم الموسيقى يحتفى بالالتزام الاجتماعى، فمن الممكن أن يشارك آخرون بإضافة جملة جديدة إلى الإيقاع المتعدد، أو أداء عدة حركات راقصة. ومما لا شك فيه أن جيم كوتينج **Jim koetting** قد رقص **gotdown** وهى يلتقط بريده! فالموسيقى الأفريقية تتقاسم تلك الخاصية المنفتحة الصدر فى سخاء، والتى ترحب بأى مشاركة.

التدريب Training

قد ينال عمال البريد إعجابنا لأن موسيقاهم تبدو جميلة على نحو تلقائى دون بذل أى مجهود. وتكمن الأصالة والألمعية فى ذلك التسجيل فى الأسلوب الذى تحول العمال معا من خلاله إلى موسيقيين، وفى حساسيتهم لنمط من الموسيقى مكيف ثقافيا. وهنا يعتمد النظام التعليمى على عملية من التثاقف **enculturation**، أى عملية اكتساب وتعلم ثقافة المرء على نحو تدريجى فى أثناء الطفولة والأطفال يتحركون على ظهور أمهاتهم فى أثناء رقصهن،

والصغار يمارسون ألعاب الأطفال ثم يلحقون بالكبار فى أمور العبادة والنحيب، وكذا نجد المراهقين يتلمسون طريقهم نحو الألحان الشعبية **Poptunes**. والأفريقيون وهم ينشأون بتلك الطريقة، يتعلمون أسلوبا يستجيبون للموسيقى من خلاله حدسيا **intuitively**، وهم يعرفون كيف يشاركون بفاعلية. إن العوامل الوراثية والقوى الدينية بمقدساتها قد تسهم فى صياغة وتشكيل الموسيقى، أما الثقافة فهى عنصر لا غنى عنه فى التدريب الموسيقى.

العقائد والقيم Beliefs and values

كثيرا ما يتصور الأفريقيون أن الموسيقى جزء ضرورى وطبيعى من الحياة. وحتى لو لم تمجَّد الموسيقى على ذلك النحو، أو تتعرض لما يحط من شأنها، فإننا نجدها تنصهر مع مجريات الحياة. فالأغانى الشعبية والآلات الموسيقية ليست سلعا منفصلة عن مجرى الحياة الدافق. وفى كتابه "الموسيقى الأفريقية: فن للشعب **African Music: A people's Art**"، يقتبس فرانسيس بيبى **Frances Bebey** إجابة أحد الموسيقيين عندما طلب منه أن يبيع آلته الموسيقية:

"لقد أجاب فى أسلوب جاف بأنه قد قدم إلى المدينة ليعزف على طبلته للرقص لا أن يسلم عبدا للاسترقاق. لقد كان يتطلع إلى آلته وكأنها شخص معه، زميل يتكلم نفس اللغة ويساعده على إبداع موسيقاه (١٩٧٥- ١٢٠) ".

سوء تفاهم بين الثقافات Intercultural Misunderstanding

إن تلك العقائد والمواقف حول الموسيقى تجعل من التفاهم بين الثقافات ميدانا للتحدى، خاصة بين الشعوب أناس من ذوى التفكير العلمى، والذين قد ينتمون إلى ما يمكن أن نطلق عليه ثقافات موسيقى الكونسير **Concert – music- Cultures**. ترى ما الذى يفترضه مستمع غير أفريقى عندما يكون بصدد قطعة موسيقية قد تكون صوت أحد أسلاف شخص أفريقى. وعندما سجل كوتنج **koetting** ذلك المثال (أغنية عمال البريد) وجد نفسه يواجه هذا النوع من الأحجيات.عبر الثقافية **Cross- Cultural conundrum**"...كانت تبدو مثل الموسيقى، وطبعا هى كذلك، إلا أن العازفين لا يدركونها على هذا النحو. فهؤلاء الرجال يؤدون عملهم، وليسوا بصدد عرض موسيقى، فالناس بمكان العمل ولا يلقون بالا "للموسيقى" (وقد اعتدت أن أذهب كثيرا لمراقبة هؤلاء والاستماع إليهم، وقد أعطونى انطباعا بأنهم كانوا يعتقدون فى قرارة أنفسهم أننى شخص غريب الأطوار (١٩٩٢- ٩٨).

التحليل الموسيقى: نحو المشاركة

Musical analysis: Toward Participation

وأنا بدورى أعتقد أن تلك الأصوات المسجلة تبدو مثل الموسيقى، إلا أننى أتردد فى القول بأنها موسيقى، لأن ذلك قد يحمل معه ضمنا أن عمال البريد يشاركوننى أفكارى حول الموسيقى، إلا أنه حتى لو كان الأمر كذلك،

فهم لا يعتبرون هذا موسيقى تماما، أما ما كانوا يصدرونه من صوت، فقد بدا شيئاً عظيما لى، يدعونى إلى المشاركة. وفى ثقافتى الموسيقية، قد يكون التحليل طريقا ذا فاعلية فى اتجاه المشاركة الإيجابية، وجسرا إلى الأسلوب الموسيقى لثقافة أخرى. إننى أستخدم أدواتى لتحليل الموسيقى بحذر، ورغم ذلك، لا يمكننى على الإطلاق أن أثبت الموسيقى بدبوس على لوح من الكرتون كفراشة لا حياة فيها. وعند كثير من الأفارقة، تكون الموسيقى كيانا حيا تنفخ فيه الروح الطاقة الروحية التى تنتقل خلاله (أمواكو **Amoaku 1985: 37**).

اللحن: المقامية، النسيج، الصيغة، الإيقاع

Melody: Tonality, Texture, Form, Rhythm

يصاغ لحن عمال البريد فى سلم من سبع نغمات فى المقام الكبير **Major mode**، وتم نقل مركزه النغمى **tonal center** للتسهيل عند نغمة صول **G**). (انظر المدونة المعدلة ٣-١ و ٣-٢ ودليل الاستماع بانتباه). ويشتمل اللحن على فكرتين ميلوديتين: العبارة **A**، والتى تضمن موتيفتين قصيرتين (**Ab, Aa**) والعبارة **B**، وبها ثلاث موتيفات قصيرة (**Bc, Bb, Ba**). وإذا لم يكن هناك ارتجال، فيمكننا أن نحدد الصيغة بأنها **AABA**، إلا أنه لما كان المؤدون لا يكررون الجملة **A** على الإطلاق بنفس الطريقة بدقة، فقد استخدمنا علامات أكثر دقة **A1,A2BA3**. ويخفت صوت التسجيل شيئا فشيئا عند نهاية **A3**. عندئذ نسمع أربع لازمات **Choruses** للحن قبل أن يخفت

تدريجيا عند بداية الجملة A2. ومع انتهاء التسجيل، يـتم اجتـزاء النـسيج الهرمونى Homophonic Texture (النسيج الصوتى المثلى)[1]. مستقلة فـى أسلوب بوليفونى. والميلوديا تؤكد وتبرز نبرة الضربات ١، ٣، أما الضربات ٢، ٤ فتواجه الضربات ١، ٣، مرة أخرى، مما يكسب الموسـيقى إحـساسا بالنشاط والحيوية.

الاستماع بانتباه:

عمال البريد يشطبون الطوابع

القرص المدمج ١: ١

قراءة العداد	التعليق
0:00	خفوت تدريجى للصوت أثناء الجملة الأخيرة من اللحن (الجملة A3).
0:07	خروج كامل للحن (الجمل A^1، A^2، B، A^3 انظر المدونـة المعدلـة ٣٠١) هارمونية من جزأين، إيقاع مقيد.
0:44	صفارة منفردة لثانى مرة مع سريان اللحن، فاصل قصير دون صفير.
2:04	يتكرر اللحن الرابع مرة مع ابتكار ميلودى وهـارمونى فـى الـصفير وتنويع إيقاعى فى المصاحبة الإيقاعية.

(١) الهوموفونية Homophony: الاستعمال الحديث لهذا المصطلح يشير إلى مؤلف يكـون فيـه الجزء الصوتى العلوى سائدا كالميلوديا الرئيسية، وتقوم الأجزاء الأخرى بدور المصاحبة مع تطوير كونترابونطى. وتعتبر السوناتا الصيغة السائدة فى الهوموفونية – المترجم.

4:36	جزء قرار (الصوت، فى المدونة المعدلة ٣-٢) فى الإيقاع منفرد بينما تنتهى الميلوديا.
2:44	خفوت تدريجى للصوت عند بدء الإعادة التالية.

الأصوات الإيقاعية **Percussion**

من الصعب استرجاع البنية الإيقاعية المصاحبة لتلك الموسيقى على نحو دقيق من واقع التسجيل وتحديد من الذى كان يعزف أو يغنى وماذا كان يعزف، إلا إذا أبطأنا سرعة الشريط، ومن ثم يمكننا معرفة النسيج الإيقاعى ومع الاسترشاد بالجرس **Timbre** والإيقاع، سمعت ثلاثة أصوات إيقاعية كما يظهر فى المدونة المنقولة ٣-٢ على النحو التالى:

- صوت بسيط واضح فى طبقة عالية **high pitched (A)** وفى نوع من القرار المستمر **ostinata** (جملة متكررة) مع النقرة المخففة **upbeat** العد ٢، ٣، ٤. وهذا الجزء (المقص) يشكل النبض الإيقاعى **tempo** للموسيقى، ويعطى طابعا إيقاعيا واضحا للحن وباقى الأصوات الإيقاعية الأخرى.

- الصوت الأوسط فى المجموعة **(B)** قد يكون صوت الخطابات وهى تتحرك إلى مكانها، ويتم تجميعها مع الطرق على الطاولة لمجرد المزاح. وهذا الجزء ربما يكون مؤلفا من أفعال منفصلة لعدة أشخاص. وباعتباره أقل صمتا بكثير من الجزأين الآخرين، فهذا الجزء يزيد من كثافة النسيج الموسيقى. ويكسر العمال من آن لآخر تلك البقبقة **bubbling** التى يبعثها السريان، مما يسمح بلحظات قصيرة من الصمت، التى تعزز تصميم النسيج الموسيقى بقوة.

• يلعب أكثر الأصوات انخفاضا، وهو صوت قرار رنان (c) دورا فى ملء الثغرات من آن لآخر. ولا بد أن يكون ذلك هو صوت عملية تحبير الختامة. وغالبا ما يتجاوب للحن كمصاحبة **accompaniment**، إلا أنه فى أحيان أخرى تتقاطع تداخلاته مع تطور اللحن. وتجيب الموتيفة الإيقاعية المبينة فى المدونة المعدلة ٣-٢ على جزء المقص فى نوع من النداء والاستجابة **Call and response**.

إن كل طبقة فى النسيج لها شخصية إيقاعية مختلفة. ومن خلال التوازن البارع بين الفعل والصمت، يولد العازفون حركة إلى الأمام فى الزمن الموسيقى بينما يظلون فى إطار دورة متكررة من الضربات الإيقاعية.

ويمنحنا هذا المقال إحساسا بالموسيقى الأفريقية بوجه عام. أما المثال التالى فيتيح نظرة أكثر تفصيلا على نوع من الموسيقى لها ارتباطات مع تاريخ مجموعة عرقية نوعية، وهو شعوب الإيوى **Ewe**.

الأجبيكور: الموسيقى والرقص عند شعوب الإيواى

Agbeker: Music and Dance of the EWE people

اعتمادا على البحوث الميدانية التى قمت بها فى غرب أفريقيا خلال السبعينيات، سنستعرض الآن بالتفصيل نوعا من الغناء وقرع الطبول، نشأ كرقصة حرب، تسمى أجبيكر **Agbekor** (آه – جبية **gbeh** – كو – **kaw** والمعنى الحرفى "الحياة الصافية **Clear life**"). وكما سنسمع فى الأسطوانة المدمجة ١١ تراك ١٥، ١٦، تعرض موسيقى الأجبيكر مجموعة آلات

إيقاعية Percussion ensemble وكورسا من المغنيين. وفيها يتراكب جزء إيقاعى رئيسى Lead متشابك من الطبول، على نسيج متعدد الإيقاع مؤسس على مجموعة من الأجراس، وخشاخيش rattles، وطبول من مختلف الأحجام. والأغانى أمثلة واضحة للنداء والاستجابة. والأجبيكر هو إبداع للشعب الذى يتكلم لغة الإيواى، الذى يعيش أفراده على ساحل الأطلنطى فى غرب أفريقيا فى الأمم – الدول nations – states لغانا وتوجو.

شعب الإيواى The EWE People

تاريخ الإيواى EWE

الانتصار على الأعداء يعتبر موضوعا مهما فى التاريخ الثقافى للإيواى. وحتى قدومهم إلى أقاليمهم الحالية، كانوا يعيشون فى قلق دون استقرار بصفتهم أقلية ضمت ممالك محتشدة بالسكان وشعوبًا قوية مثل اليوروبا Yoruba والفون Fon. وتحكى إحدى القصص الشهيرة فى تراثهم الشفهى عن خروجهم فى أواخر القرن السابع عشر من قبضة أجوكولى Agokoli ملك النوتسى Notste المستبد. ومن مدينة محاطة بالأسوار، كانت تعتبر دولته القائمة بذاتها، ومكانها ما يعتبر الآن توجو الجنوبية، هرب الإيواى تحت جنح الظلام من محاربى أجوكولى الذين كانوا يثيرون الرعب بطبولهم المتوحشة. وتوجهوا إلى الجنوب الغربى، حيث أسسوا مستعمرات كثيرة على طول بحيرة كبيرة عند مصب نهر فولتا Volta. وفى النهاية أعلن

وينيا **Wenya**، أكبر قوادهم أنه قد تعب ولا يستطيع استكمال المسيرة. وهكذا أصبحت مجموعة الإيواى تعرف بالأنلو **Anlo** (اهنج – لود **Ahng –law**) والتى تعنى "ضيق الأفق **Cramped**". أما العائلات الأخرى من متحدثى لغة الإيواى فقد استقروا على طول الساحل وعلى التلال المحيطة.

وفى تلك الأراضى الجديدة، نمت مجتمعات الإيواى وتضاعفت أعدادها. وتمددت المستعمرات لتتقسم بعد ذلك إلى أقاليم يمكن لسكانها تتبع أسلافهم الذكور كلهم حتى القرى الأصلية. وقد أصبح رءوس العائلات أو قادة الحرب المميزون زعماء. ورغم رباط الثقافة المشتركة والتاريخ، فكل قسم يصر فى حماس على الاستقلال. ولم يسع شعب الإيواى على الإطلاق إلى إقامة هيكل تراتبى **hierarchial** للسلطة فى نطاق دولة كبيرة (قارنهم بممالك الماندى **Mande** والداجبامبا **Dagbamba**، والتى سنناقشها فى ذلك الفصل).

ومنذ تلك الأيام الباكرة، أصبحت الوحدة المهمة فى الحياة الاجتماعية للإيواى هى الأسرة الممتدة. ويتقاسم أعضاء النسل أو الذرية، والذين يمكنهم تتبع شجرة عائلتهم إلى سلف مشترك، الحقوق والواجبات. ويتقلد الكبار فى الذرية مناصب لها سلطات دينية ودنيوية. كما تساعد أرواح السابقين من الأسلاف، والموجودة بينهم بشكل دائم، ذريتهم، خاصة لو كان الشخص الحى يؤدى الطقوس الضرورية المعتادة. وقد شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر الصراعات الحربية التى كان يخوضها شعب الإيواى من آن لآخر مع

الجماعات العرقية المجاورة، ومع التجار الأوربيين، بل بين أنفسهم. وقد اكتسب الأنلو – إيواى Anlo – Ewe سمعه مخيفة كمحاربين أشداء.

الفلسفة الدينية للإيواى

علق أحد الدارسين من الإيواى على الرؤية العالمية الدينية لشعبه قائلا:

"يلفت نظر المسافر فى بلاد الأنلو Anlo تأثير الدين المتغلغل فى كل مكان، الذى يتدخل فى أساسيات وجوهر حياة الأسرة والمجتمع، فهم يعبدون البحر، والبحيرة، والنهر، وجداول الماء، والحيوانات، والطيور، والزواحف أيضا إلى جانب الأرض ذاتها بما عليها من بروزات طبيعية أو صناعية، ويعتبرونها آلهة، أو مقرا للآلهة (فياو Fiawo 1959: 35، فى لوك Locke 1978: 32)..".

والكائن الأسمى عند الإيواى اسمه "ماوو Mawu" ويكون معزولا وبعيدا عن شئون البشرية. أما باقى الآلهة، مثل "سى Se" (تنطق سيه)، فتتفاعل مع الأشياء فى هذا العالم، فسيه هذا يضم صفات القانون وخواصه المتميزة، والنظام، والتوافق، وهو صانع الأرواح البشرية وحاميها، وهو المصير والقضاء والقدر أيضا. ويعتقد كثير من الإيوايين أن الروح قبل أن تدخل فى الجنين، تخبر سيه كيف ستكون حياته على الأرض وكيف سيموت جسده. وإذا ما سألت موسيقى الإيواى عن مصدر موهبتهم، ففى أغلب الأحوال يرجعون

ذلك إلى الأسلاف الذين حلوا فى أجسادهم كميراث. وإذا ما سألتهم لماذا ينغمسون على هذا النحو فى صناعة الموسيقى، سيقولون: إنه قدرهم.

"وأرواح الأسلاف تعتبر قوة مهمة فى حياة شعب الإيواى. فهم يعتقدون أن روح الفرد تحيا فى عالم الأرواح بعد مماته، ولذا يجب أن يهتم بها الأحياء ويعتنون بها. ومن الضرورى بذل تلك العناية، لأن الأسلاف فى إمكانهم أن يوفروا الأمان للأحياء وأن ينزلوا بهم العقاب... ويؤمن الإيواء أيضا بالتناسخ **reincarnation**، حيث يعود بعض الأسلاف إلى الحياة فى شخص ذرياتهم. وهم يعتقدون أن الأموات يعيشون فى مكان ما فى عالم الأرواح، يسمى تسيفى **Tsiefe**، وهم يراقبون من مكانهم هذا ذرياتهم من الأحياء فى العالم الأرضى، المسمى كوتزوجبى **kodzogbe**. وهم يعتقدون أنهم يمتلكون قوى فوق طبيعية مع اهتمام عطوف بالمنحدرين منهم، كما أن لديهم القدرة على إيقاع الأذى إذا ما أهملهم أبناؤهم على الأرض. (نوكونيا **Nukunya** **1969: 27**، فى لوك **Locke 1978: 35**)"

والجنازات عند الإيواى مؤسسات اجتماعية مهمة، لأنه دون القيام بالإجراءات الطقسية بمعرفة الأحياء، لن تصبح الروح "روحا سلفية **an ancestral spirit**". والجنائز هى توكيد للحياة، ودعوة للاحتفال، لأن هناك سلفًا آخر يمكنه الآن أن يرعى الأحياء. ولأن أرواح الأسلاف تحب الموسيقى، والرقص، فلذا تكون هناك فى طقوس الجنائز طبول، وغناء، ورقص. وقد حلت الجنازات بكل ما تفيض به. عواطف يوقظها الموت، محل الحروب كمناسبة ملائمة لقرع طبول الحرب مثل الأجبيكور **Agbekor**.

وتساعد معرفة تاريخ الإيواى وثقافتهم على تفسير الطاقة الهائلة التى نجدها فى أداء مقطوعات مثل الأجبيكور. ففيها طاقة حيوية، وقوة حياة، ومقدرة عظيمة، وهى سمات تكمن فى صميم وجهة نظر الإيواى:

فى التراث الشعبى التقليدى لمجتمع الأنلو، وحيثما تكون الموارد الطبيعية هزيلة نسبيا، وحيثما تشكل البيئة الطبيعية الملغزة تهديدا للحياة، وحيثما تحيط بالشعب قبائل مولعة بالحرب، سنجد مفتاحا لفلسفة الحياة لديهم: وهى فلسفة تتوجه للحياة نفسها (فياو ١٩٥٩: ٤١، فى لوك ١٩٧٨: ٣٨).

الأجبيكور AGBEKOR: التاريخ والأداء المعاصران - أساطير المنشأ

فى أثناء قيامى بأبحاثى الميدانية، قابلت أناسا من كبار السن لمعرفة كيف بدأت رقصات الأجبيكور(١). وقد قال كثيرون منهم إنها مستلهمة من مراقبة الصيادين لحركات القرود فى الغابة. وطبقا لروايات بعض كبار السن، أن القرود قد تحولت إلى صيغة آدمية، تعزف الطبول وترقص، ويقول آخرون إن القرود حافظت على صيغتها الحيوانية وهى تقرع الطبول بالعصا وترقص. وعلى نحو له مغزى فالصيادون مثل المحاربين لديهم ما يمكنهم من الحصول على القوى السرية.

" فى سالف الأيام كان الصيادون هم مستودع المعرفة التى منحها الله للبشر. فكان لدى الصيادين أعشاب مخصوصة، عندما يستخدمونها كان فى استطاعتهم أن يحادثوا الفهود والحيوانات الأخرى التى تفترس البشر... وبالنسبة للأجبيكور، فقد سار الأمر بحيث شاهدها الصيادون

---

(١) أجريت تلك المقابلات بمساعدة خبير فى لغة الإيواى، وهو برنارد أكبليزى **Bernard Akpeleasi**، الذى ترجم الإيواى الشفهى إلى إنجليزية مكتوبة.

وجلبوها معهم إلى وطنهم، إلا أنهم لم يكشفوا عنها للآخرين على هذا النحو تماما. فلدى الصيادين عادات وتقاليد معينة يقومون خلالها بقرع الطبول، والأجراس المزدوجة، ويؤدون مثل تلك الأنشطة المرتبطة بعبادة الأشياء التى نؤمن بها. وفى أثناء ممارسة مثل تلك العادات التقليدية كانوا يؤدون رقصة القرود تلك. وقد قرر المشاهدون الذين حضروا العرض أن يؤسسوا لها كرقصة على الوجه الصحيح. ولقد كان من بين هؤلاء المشاهدين صيادون لأنهم بمجرد الكشف عن أدائها بأسلوب الصيد المعتاد، يمكنهم تكرارها فيما بعد أمام الجماهير. إلا أنه إذا ما شاهد صياد شيئا وعاد لوطنه ليكشف عنه، فلا بد أن يصيبه الجنون. وتلك كانت الكيفية التى عرفت من خلالها الأجبيكور كرقصة القرود (كواكو دينو **Kwaku Denu**، مقتبسة من لوك ١٩٧٨: ٣٨-٣٩)".

ورغم أن الكثيرين من الإيواى يعتبرون تلك القصص أسطورة أكثر منها تاريخ، فإن روايات مثل تلك تشير إلى الاحترام الكبير الذى يسبغه الشعب على الأجبيكور. فالصيادون كانوا قادة روحانيين ذوى فاعلية، كما كانت الغابة هى منطقة القوى فوق الطبيعية بقدراتها الخطرة. ويقولون إننا نستشعر تلك القوى فى أثناء أدائنا للأجبيكور.

الأجبيكور باعتبارها طبول حرب

كانت الحروب هى المناسبات الأصلية لأداء الأجبيكور. وقد شرح الكبار أن أسلافهم كانوا يؤدون تلك الرقصات قبل خوض القتال، كوسيلة لاستحضار الإطار الذهنى المطلوب، كوسيلة لرواية ما حدث فى أثناء القتال.

" وقد يؤدون الجزء الاستهلالى عند استعدادهم للذهاب إلى الحـــرب، وعندما يسمع المقاتلون الإيقاعات، تتملكهم مشاعر الجسارة. وهم لا يفكرون أنهم قد يذهبون بلا رجعة على الإطلاق. لأن عقولهم تمتلئ بأفكار القتال فقط (كبار السن فى الأجبوجبوم **Abgogbome** مجتمع الأجبيكور، مقتبس فـــى لوك ١٩٧٨: ٤٤)".

نعم، إنها رقصة حرب. إنها رقصة كانت تؤدى عندما كانوا يعـــودون من إحدى حملاتهم. وكانوا يعرضون فيها ما وقع لهم من أحداث فى أثنـــاء الحرب، خاصة موت أحد كبار السن أو زعيم. (الفريد أونو، مقتبسة فى لوك ١٩٧٨: ٤٣).

وعندما كانوا يحاربون، كانت هناك أفعال تتم عن الشجاعة والجسارة وعندما كانوا يستريحون بعد المعارك، كانوا يقرعون الطبول ويرقـــصون. وقد يشارك فى الرقص أحد المحاربين الذى يستعرض ما قد يفعله فى أثنـــاء المعركة أمام الآخرين (كبوجو كبوجو لادزكبو **Kpogo Ladzekpo**، مقتبس فى لوك ١٩٧٨: ٤٣)..."

معنى اسم أجبيكور Agbekor

لقد سألت عما إذا كان الاسم أجبيكور له معنى فأجابنى أحد كبار السن على هذا النحو:

"..يمكننى القول إنه يعنى الاستمتاع بالحياة: نحن نسعد أنفسنا فى الحياة. إن المعاناة التى خاضها كبارنا قد انتقلت إلى الرقص، ومن الممكن أنهـــم

عندما استقروا أخيرا، فقد أعطوا الرقصة ذلك الاسم، والذى يشير إلى أنها تعبر عن الاستمتاع بالحياة (كواكو دينو، مقتبس فى لوك ١٩٧٨: ٤٧).."

وقد أخبرنى مسن آخر منهم أن الناس عندما كانت تؤدى الأجبيكور خلال أوقات الحرب، فإنهم كانوا يطلقون عليها لفظ أتاموجا (آه – تام – جاه) **Atamuga**، الذى يعنى القسم العظيم **The great oath** . وقبل التوجه إلى المعركة، كان المحاربون يجتمعون بقادتهم عند الأضرحة المقدسة التى تضم الأشياء ذات الطاقة الروحية. وهناك يؤدون، على السيف المقدس، القسم لأسلافهم أن يطيعوا أوامر قادتهم ويحاربون بشجاعة من أجل وطنهم. وعندما ظل الأنلو يذهبون إلى الحرب، فقد تحول الاسم إلى أجبيكور (كبوجو لادزكبو، مقتبس فى لوك ١٩٧٨: ٤٥– ٤٦).

وكلمة أجبيكور مركبة من كلمتين أجبى **Agbe** (الحياة) وكور **Kor** (صافية أو خالية). ويترجم الفنى المحترف ميدو جيدون فولى ألوروى **Midao Gideon Foli Aloywoyie** الكلمة إلى "حياة خالية": فالمعركة انتهت وزال الخطر، وأصبحت حياتنا الآن صافية (لوك ١٩٧٨: ٤٧). وكثير من الناس يضيفون التصدير **atsia** (والجمع أتسياوو **atsiawo**)، لتصبح الكلمة فى مجموعها أتسياجبيكور (آه – تشا – جبيه – كاو **ah –chah – gbah - kaw**). والتصدير (**atsia** **Prefix**) له معنيان:

١– أنيق فى عرض ذاتى **Stylish Self display**، وجميل المنظر **Looking good**، أو فى تحدٍّ واضح **bluffing** .

٢- شكل مجهز من الموسيقى والرقص. وكما ذكرنا من قبل، فإن صيغة قرع الطبول الرئيسية والرقص تتكون من سلسلة من الأتسياوو **Atsiawo**.

التعلم

معظم الموسيقى والرقص فى الثقافة الموسيقية للإيواى يتم تعلمها من خلال التلاقى الثقافى **Encalturation** . إلا أن الأجبيكور يتطلب تدريبا خاصا. ويصف عالم الإثنوموسيفولوجيا البارز ج. هـ. ك. نكيتيا **J. H. K. Nketia** عملية التعلم من خلال الانتباه التام (فى نوع من الاستغراق) ببطء دون تدريس منهجى:

"".. تتيح المنظمة الفعلية للموسيقى التقليدية فى الحياة الاجتماعية، للفرد اكتساب معلوماته الموسيقية على مراحل بطيئة، لتوسيع نطاق تجربته فى ثقافته الموسيقية، وذلك من خلال مجموعات اجتماعية يندمج فيها شيئا فشيئا ويشارك فى أنشطتها، وعلى الصغار أن يعتمدوا على قدراتهم فى المحاكاة وعيونهم، وآذانهم وذاكرتهم. ولا بد أن يكتسبوا أسلوبهم الفنى الذاتى فى التعلم..."

ويشرح جيدون ألورواى **Gidon Alorwoyie** كيف يمكن أن يتعلم من خلال أداء أحد خبراء ذلك الفن: "... كل ما عليك هو أن تعرف متى سيبدأ فى أدائه... وعليك الذهاب والانتباه إلى ما تسمعه... وإلى الكيفية التى تتسق بها الطبول مع لغة الطبل **Drum language**، وأى من الإجابات عن النداءات

(أو الأسئلة) هى المناسبة، وهكذا. ويجب عليك أن تستخدم فطرتك السليمة **common sense** فى حكم صائب كى تتأكد من أنك قد التقطت الأنماط الحركية فى وضوح. وحتى اليوم، إذا ما كنت ترغب فى أن تصبح قارع طبول، فعليك الذهاب إلى حيث يعزف الناس، وهناك عليك بالانتباه والإنصات. وهذا هو كل ما فى الأمر (ديفيز **Davis 1994: 27**).

ونظرا لما فى الأجبيكور من تعقيدات، فإن من الصعب تعلمها بذلك الأسلوب العامى. فيتدرب أعضاء مجموعة الأجبيكور على الرقص فى مناطق معزولة لمدة تصل إلى عام كامل قبل ظهورهم أمام الجمهور. ويستلزم التعليم عرضا ومحاكاة، وذلك فى وجود راقصين أكفاء أمام الدارسين، بحيث تؤدى المجموعة الرقصة معا. ولا يستطيع أحد أن يقوم بتجزئة الرقصة أو تحليلها. ويتعلم الأفراد تسلسل الحركات والموسيقى فى سياق أداء بالمحاكاة **Simulated performance** ، وليس من خلال التمارين. (لاحظ ذلك مع تعليم الكارناتكا سانجيتا **karnataka sangeeta** التى ورد وصفا لها فى الفصل السادس).

ويعتمد هذا الأسلوب فى التعلم على طلبة موهوبين يمكنهم تعلم مؤلفات إيقاعية طويلة بمجرد الاستماع إليها عدة مرات. وعند بعض الشعوب قد نجد أن موهبة قرع الطبول تأتى فى سهولة وطبيعية مثل اللغة التى يتحدثونها. ويدرك الإيواى أن قرع الطبول غالبا ما يكتسبه المرء من أسلافه. وقد يكون أحد الصغار من ذوى النبوغ المبكر متقمصا لروح جد أو سلف كان فى

حياته موسيقيا مشهورا. وقد روى لى أحد قارعى الطبول الريفيين شيئا عن الطقوس الخاصة بقرع الطبول قائلا:

".. كان والدى قارعا للطبول، وهو الذى علمنى. وكان ذلك عندما كان عجوزا ولم يعد يستطيع العزف ولذا أعطانى العصا المقدسة. وطبقا للتقاليد كانت هناك مراسم احتفالية مثل أن نتسلم العصا... وإذا لم تتم مثل تلك الطقوس ستهرب لغة الطبل من رأسك. (دوجيبفى أباجلو **Dogbevi Abaglo**، مقتبسه فى لوك ١٩٧٨: ٥٣).

ويشرح جيدون ألورواى تأثيرات تلك المراسم الطقوسية:

"... بمجرد أداء الطقوس لا يمكنك النوم بعمق. فإن الإيقاعات التى تريد أن تتعلمها ستدخل إلى كيانك فى أثناء نومك... وتلك الطقوس والمراسم الاحتفالية تحمى الشخص من وجوه كثيرة. فهى تحمى يديك عندما تعزف الموسيقى، وتحميك من النوايا الشريرة للآخرين والذين قد يحسدوك... وكلما رأيت واحدا من أساتذة الطبل فى أفريقيا، فإنى أؤكد لك أنك رأيت العزيمة والقوة والجوهر الأساسى لتلك الرقصة..." (لوك ١٩٧٨: ٥٤- ٥٥).

مؤسسات الأداء

لقد تغيرت الأزمان منذ أن ابتكر صيادو الإيواى رقصة الأجبيكور. وقد أدارت كل من بريطانيا، وألمانيا، وفرنسا مناطق الإيواى خلال فترة استعمار قصيرة (هى ثمانينيات القرن التاسع عشر حتى خمسينيات القرن

العشرين)؛ والآن يعيش شعب الإيواى فيما يعرف بالدويلات الأمة **Nation-states**( ) لغانا وتوجو. واليوم ما زالت قرى قليلة نسبيا تحتفظ بتراثها من الأجبيكور، إلا أن التقاليد ما زالت سارية بقوة فى نطاق مجتمعات للطبل والرقص من أنواع عديدة: منظمات المساعدات، المدارس ومجتمعات الشباب الدينية، والفرق المسرحية.



شكل ٣-١

مجتمع أنايا أجبيكور **Anya Agbekor** (مع المؤلف) فى أثناء الأداء.

وفى جميع أنحاء أفريقيا، تشكل مجتمعات المساعدات المتبادلة التطوعية أنواعا مهمة من تلك الفرق الأدائية (لادزكبو **Ladzekpo 1971**). وفرق الأجبيكور التى من ذلك النوع هى منظمات رسمية لها هوية مشتركة،

وإجراءات راسخة الجذور، وقادة لهم مكانتهم، وهكذا. وكثير من الأعـضاء من الفقراء ولا يمكنهم تحمل جنازات موتاهم. ويقوم الناس بحل مثـل تلـك المشاكل المالية من نظام المشاركة والتضامن (والتبرعات). فعندما يتـوفى أحد الأعضاء يتضامن الأعضاء فى جمع مبلغ من المال يعطى للأسرة. كما تقام كل الطقوس الموسيقية والرقصات بمعرفة الأعضاء.

وفى منتصف السبعينيات، قمت بدراسة الأجبيكور مع أعضاء فى تلك الأنواع من المجتمعات التعاونية، مثـل جمعيـة الأنايـا أجبيكـور **Anya Agbekor** فى أكرا (انظر شكل ٣-١).

وقد روى أحد أقطاب الجمعية كيف ظهرت إلى الوجود:

".. لقد تكونت أول جمعية أنايا أجبيكور فى أكـرا **Accra** (عاصـمة غانا) من أشقائنا الكبار وأعمامى. وقد تفرقـوا الآن منـذ منتـصف الستينيات وتلاشت تلك الجمعية، أما نحن الشباب الأصغر سـنا، فقـد قررنا إحياءها فى السبعينات. وقد قال لـى أربعـة أشـخاص بـين الجالسين. ".. كيف نسمح لمثـل ذلـك التـراث أن يمـضى بعيـدا؟ فالأجبيكور نشأت بين ظهرانينا، ووسط عائلتنـا، ولـذا فلـيس مـن الصواب أن نتركه يمضى..." ونحن نستشعر فى قرارة أنفسنا أن ذلك واجب كان علينا أن نؤديه كى نتذكر أفراد عائلتنا من كبار السن. وقد كونا الفرقة لمساعدة أنفسنا. (إيفانز أمينـومى **Evans Amenumey**، مقتبس فى لوك ١٩٧٨: ٦٣)..".

وقد درست أيضا مع مجموعات دراسية قام بتدريبها أستاذى جودوين أجبيلى **Godwin Agbeli**. وفى أيام الاستعمار، كان أعضاء البعثات التبشيرية يجلدون الطلبة عقابا لهم على حضور المرّاسم الأدائية التقليدية. وحتى فى أيامنا هذه، فمعظم شعب الإيواى اليوم يكن تقديرا كبيرا لتراثه من الموسيقى والرقص كمورد ثقافى. ومنذ أن حصلت غانا على استقلالها كدولة فى عام ١٩٥٧، أقامت الحكومة الوطنية مسابقات لفرق الهواة الثقافية بين مختلف المناطق العرقية فى الدولة. وكثيرا ما يلتحق الشباب بتلك الفرق لأن البروفات وحفلات الأداء توفر فرصا اجتماعية. ومثل كثير من الأمم الأفريقية تواصل غانا رعايتها للفرق الفنية المحترفة. وتعتبر رقصات وموسيقى الأجبيكور بعروضها المثيرة، والتى تحتشد لها الجموع، ركيزة رئيسية فى برامج تلك الفرق.

حفلات الأداء

فى يوم الأحد الموافق ٦ مارس، ١٩٧٧، وفى ساحة مزدحمة بالعاملين فى أكرا، قامت جمعية الأنيا **Anya** بأداء موسيقى راقص على شرف الراحل رئيس الفرقة وراعيها. وفى الليلة التى سبقت العرض قامت الفرقة بالسهر على الجثمان من خلال مراسم تم فيها قرع طبول "الكبيجيسو **Kpegisu**"، وهو نوع آخر مهيب من طبول الحرب لإيواى (لوك ١٩٩٢). وفى الصباح الباكر من يوم الأحد عزفت الفرقة الأجبيكور فى إيجاز. للإعلان عن عرض أدائى بعد الظهر. ولما كانت الواقعة قد حدثت فى

الأنياكو **Anyako**، فقد كان على الفرقة أن تسير فى موكب يخترق الحى. وقد توجه الناس إلى بيوتهم لينالوا قسطا من الراحة وعادوا إلى الساحة المفتوحة قرب منزل عائلة الراعى، وذلك نحو الساعة الثالثة والنصف بعد الظهر للحفل الرئيسى.

وقد تم تنظيم مساحة العرض على شكل مستطيل داخل دائرة. وجلس عشرة من الطبالين عند أحد الأطراف، وقام خمسة عشر راقصا بتكوين ثلاثة أعمدة تواجه الطبالين، ووقف عشرة مغنيين على شكل نصف دائرة خلف الراقصين، بينما كان هناك حوالى ثلاثمائة مشاهد يحيطون بمنطقة العرض. وكان كل الطبالين ومعظم الراقصين من الذكور، بينما كان معظم المغنين من الإناث، وقد رقصت عدة فتيات مع الرجال. وجلس كبار الجماعة، وأعضاء الأسرة المقربون للفقيد، وكبار المدعوين خلف الطبالين. وقام سكرتير الجمعية ومعه كتاب مدون به حسابات موضوع على طاولة، بقبول عطايا ومشاركات الأعضاء:

ويبدأ الحفل بجزء استهلالى يدعى أدزو **adzo** (أه – دزو)، أى جزء قصير. ويغنى الراقصون فيه أغنيات فى إيقاع حر. وبعد الأدزو، يأتى الجزء الرئيسى "الفوتسوتسوى **Vutsotsoe**" (فوو – تسو – إيه)، أى البدء فى قرع الطبول بسرعة – وأول تتابع من الأشكال الإيقاعية الراقصة مخصص لتمجيد وتكريم الأسلاف. وتتلو ذلك مقاطع طقسية، حيث أدى الراقصون نحو عشرة أشواط فى "الأتسياوو **atsiawo**". ويختار رائد الطبالين **Lead drummer** تلك الأساليب فى تلقائية **Spontaneously** من بين العديد من

متتابعات قرع الطبول والرقص المعروفة للجماعة، ويكون المغنـــون أيـــضا منهمكين فى أداء أغانيهم، وقد استهل رائد الغناء كل أغنية، حيـــث يتلقاهـــا الكورس ويرددها على شكل إجابة، وقد تم تكرار إحدى الأغنيات من خمس إلى عشر مرات قبل البدء فى الأغنية التالية.

وبعد نحو عشرين دقيقة يبدأ الجزء المنفرد ويطلق عليـــه "أدزوكبـــى **adzokpi**" (آه – دزو – كبى **ah – dzoh – kpee** –) فيتقدم مجموعـــة مـــن الأعضاء إلى الأمام فى أزواج أو مجموعات صغيرة للـــرقص أمـــام رائـــد الطبالين. وتختلف حركات الرقص للرجال عنها للنساء. ومثلما يحدث فـــى أنواع الرقص الاجتماعى للإيواى، يدعو الأصدقاء بعضهم بعضًا إلى التقدم نحو مركز دائرة الرقص. وعندما ينتهى كل واحد من عرضه الفردى، يعود رائد الطبالين إلى الأساليب الجماعية. وسرعان ما يعطى إشارة بفترة راحة، وذلك بعزفه موتيفة قفل خاصة.

وفى أثناء فترة الراحة، يتقدم رائد الجماعة إلى مركز منطقة الـــرقص كى يصب سائل الإراقة **Libation**. وهو يدعو الأسلاف للشرب، يقوم كبار السن بصب الماء والخمر على الأرض فى طقوس احتفالية. وقد شرح لـــى أحد كبار السن ذلك فيما بعد على النحو التالى:

".. نحن نصب سائل الإراقة كى نستدعى الأعضاء الموتى للرقص مـــع الجماعة، ولكى يبعثوا بمباركتهم، حتى يمكننا أن نؤدى الرقصات بـــنفس الطريقة التى كانوا يؤدونها فى أثناء حياتهم. إن المسيحيين ينادون المسيح

بالرب، رغم أنه مات – وهم لا يرونه – فإنهم ينادونه، وهو نفس الشيء عندنا فنحن ننادى على أعضاء جماعة الرقص الذين لم يعد لهم وجود حتى تهبط علينا مباركتهم فى أثناء الرقص (كبوجو لادزكبو **Kpogo Ladzekpo**، مقتبس فى لوك ١٩٧٨: ٨٢ – ٨٣)..".

ويستأنف الأداء فى أسلوب "فولولو **Vulolo** (فوو – لوو – لوو – **Voo – Law -Law**)، أى قرع طبول بطىء، وهو الجزء الموكبى من "الأجبيكور". وبعد حوالى خمس عشرة دقيقة، يتجه الطبالون رأسيا إلى "الفوتسوتسو **Vutstsoe**"، حيث يتسارع الإيقاع، ويتلو ذلك جزء "أذروكبى **adzokpi**" وهو الجزء المنفرد **Solo**. وبعد راحة قصيرة تؤدى المجموعة سلسلة أخرى من الموتيفات والأشكال الجماعية فى إيقاع بسيط وسريع، يتبعه عرض فردى. عند ذروة الأذزوكبى الختامى، يدعى الكبار والرعاة، والضيوف للخروج من دائرة الرقص. ويركع الراقصون والمغنيون وهم يرقصون على ركبة واحدة إشارة للاحترام. وبعد الرقص جيئة وذهابا أمام الطبالين، يعود الراقصون إلى أماكنهم على دكك خلف الطبالين.

ومع هبوط الشمس الاستوائية سريعا عند الساعة السادسة، يكون العرض قد انتهى. وبينما يحمل أعضاء المجموعة الغنائية الراقصة أدواتهم وهم مقتنعون بما أدوه، تتفرق الجموع، وهم يثرثرون فى إعجاب وإثارة بما شاهدوه.

ورغم أن أداء الأجبيكور يتبع نمطا محددا، فإنـــه لا يتقيـــد بـــصيغة صارمة. ويعلق أ. م. جونز A. M. Jones أحد الباحثين الرواد فى الموسيقى الأفريقية على مرونة الأداء فى الموسيقى الأفريقية: قائلا "فى حدود القواعد المعمول بها للعادات والتقاليد، لا أحد يعرف بدقة ما الـــذى يحـــدث بالـــضبط (أو ماذا سيحدث): فالأمر يعتمد كثيرا على الوحى الـــذى يتلقـــاه قـــادة الفرقـــة وهؤلاء الرجال (أو النساء) لا يبدعون موسيقى يمكن تـــدوينها، بـــل تحـــركهم حيوية المناسبة ذاتها والأرواح التى تحوم فى المكان (جونز Jones 1959 : 108)

موسيقى المجموعات الإيقاعية

ننتقل الآن إلى مجموعة الإيقاع Percussion ensemble لقسم الإيقاع البطىء من الأجبيكور (انظر المدونة المعدلـــة ١٢٠٣، علـــى الـــصفحات التالية). وتضم الآلات فى مجموعة الأجبيكور جرسًا مزدوجًا، وخشخيشة من القرع goured rattle، وأربع طبول من ذوات الرأس الواحد (انظر شـــكل ٣-٢) ولنستمع إلى القرص المدمج ١، تراك ١٥ للمجموعة كلها.

القرص المدمج ١٥:١

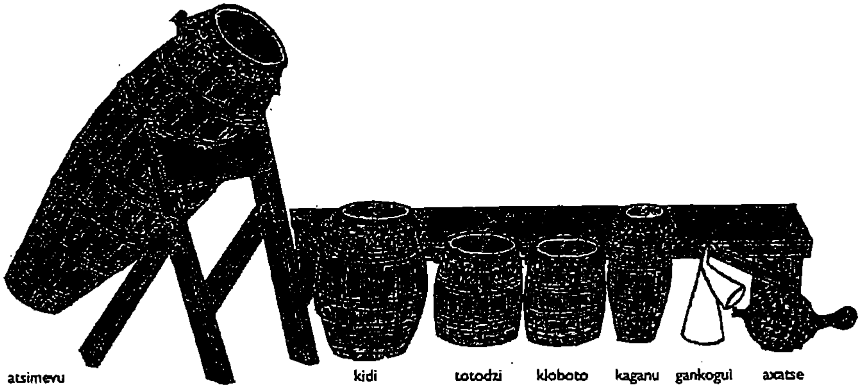
الأجبيكور (٥: ٣٢) موســـيقى تقليدية لشعب الإيواى. تـــسجيل ميدانى بمعرفـــة دافيـــد لـــوك David Locke، غانـــــــا – أفيادنييجبـــــا Afiadenyigba 1975.

القرص المدمج ١٦:١

عرض: الأجبيكــور (٣: ٥٤)
أداء دافيد لوك. ستسمع الجرس وحده . (يتبعه كــل آلــة مــع الجــرس ازاتــسى، كاجــانو، كيدى، كلوبوتو، وتوتــودزى) وأخيرا الإيقاع، المتعــدد لكــل الأجزاء.

ثم استمع إلى القرص المدمج ١- تراك ١٦، كــى تــسمع الجــرس (جانكوجو **gankgogui**) منفردا، ويتبع ذلك كل آلة مع الجــرس (أزاتــسى **axatse**، كاجانو **kaganu**، كيــدى **kidi**، كلوبوتــو **kloboto**، وتوتــودزى **totoodzi**)، وأخيرا إلى الإيقاع المتعدد**Polyrhthm** لكل الأجزاء. وسنناقش كل آلة تقريبا، أما الآن فيمكنك اتباع العرض الموجود فى دليــل الاســتماع بانتباه. ويمكنك أيضا أن تستعين بالدليل فى المناقشة التى ستتلو ذلك، بحيث تشير إلى مكان كل آلة مع المناظر لها فى المدونة. لاحظ أننى قــد قــررت عدم تقديم موسيقى الطبل الرئيسى **Lead drum** هنــا، لــيس لأن أنماطهــا الإيقاعية معقدة جدا، بل أيضا لأننى أعتقد أن أحسن طريقة لفهم عملية قرع الطبول **drumming** للطلبة هى أن تكون بعد فترة معقولة مــن الدراســة، ويفضل أن يكون ذلك بمعرفة معلم من الإيواى. والجمل واحدة بواحدة ليست على هذا القدر الكبير من الصعوبة، إلا أن عزفها ضمن مجموعة يكون من الصعوبة المثيرة للدهشة. أما التحدى فهو أن تستمع إليهم فى نطاق النــسيج متعدد الصوت **Polyphonic texture**، الذى يبدو أنه يتغير اعتمــادا علــى النقطة المرجعية الموسيقية لقارعى الطبول أنفسهم. إن الجائزة التى ينالهــا

المرء من تعلم عزف تلك الأجزاء هى الخبرة التى يكتسبها من التدريب على ضبط الأزمنة الموسيقية الأفريقية.



شكل (٣– ٢)

فرقة الأجبيكور (رسم إيمانويل أجبلى **Emmanuel Agbeli**).

الاستماع بانتباه

وصف وإيضاح الأجيبكور Agbekor

القرص المدمج ١: ١٦

قراءة العداد	التعليق
0:00	جملة جانكوجى Gankogui قائمة بنفسها، تظهر اثنتا عشرة مرة، وكل جملة تبدأ على ضربة (٢) عالية high pitched وتنتهى على ضربة منخفضة Low pitched (١) (انظر المدونة المعدلة ٣,٣ حتى ٦,٣)

0:34	جملتان جانكوجى وأزاتسى Axatse فى ثنائى (انظر المدونة المعدلة ٧,٣)
1:07	جملتان جانكوجى وكاجانو kaganu فى ثنائى (انظر المدونة المعدلة ٨,٣)
1:4	جملتان جانكوجى وكيدى kidi فى ثنائى (انظر المدونة المعدلة ٩,٣)
2:13	جملتان جانكوجى وكلوبوتو kloboto فى ثنائى (انظر المدونة المعدلة ١٠,٣)
2:48	جملتان جانكوجى وتوتودزى totodzi فى ثنائى (انظر المدونة المعدلة ١١,٣)
3:2	المجموعة كاملة مكونة من كل الجمل (انظر المدونة المعدلة ١٢٠٣) .

الجـــرس

"استمع إلى الجرس". تلك هى النصيحة المستمرة لمعلمى الإيواى. فكل فعل سواء طبل، أو غناء، أو رقص له توقيت حسب تكرار الجملة الموسيقية التى يتم توقيعها على جرس من الحديد أو جونج **gong**(١) يسمى جـــانكوجى (جان – كوه – جو – إيى – **gahng – koh – gu - ee**) وللوهلة الأولى، قـــد يبدو الجزء بسيطا، إلا أنه عند وضعه فى السياق الإيقاعى لقرع الطبول عند الإيواى، يصبح قوة موسيقية ذات قدرات ضخمة. والتكرار هنا يمثل عنصرا

(١) قرص من البرونز يطرقه العازف بمطرقة، ويسمى أيضا تام تام **Tam Tam**– المترجم.

رئيسيا، فكلما تكررت الجملة مرات ومرات، ينضم المـــشاركون معـــا فـــى دائرة، عالم لولى **Spiraling** من الزمن الإيقاعى.

وهناك سبع ضربات بعصا خشبية على الجرس تؤذن بالمرور بين العبارات وتمثل المدونة المعدلة ٣-٣ جزء الجرس كتتابع بين نوتات طويلة وقصيرة.



المدونة المعدلة ٣-٣

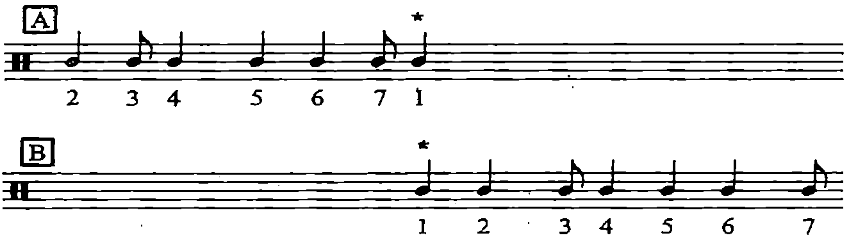
جملة الجانكوجى (الجرس)

وعندما يتكرر الجزء فـــى ســـياق متعـــدد الإيقـــاع **Polyrhythmic context**، فإن الأذن الموسيقية تقوم بتجميع أنغام الجرس على شكل أنمـــاط متنوعة. ورغم أن الظاهرة الصوتية لا تتغير على الإطلاق، فإن الجزء يبدو مختلفا. إذن فنحن نمر بتجربة "إيهام سمعى **aural illusion**".(١)

ورغم الطبيعة المتلونة (طبيعـــة الحربـــاء **chameleon like nature**) لجزء الجرس، فإنه توجد جملتان يوصى شكلهما بما هو أكثر مـــن الجمـــل الأخرى (المدونة المعدلة ٤-٣). النوتة التى عليها علامة النجمة **astrisk** قد تقع على الدرجة السفلية الكلية لجانكو الجرسين، وهى علامة طريق مفيدة إذا ما تاه المرء إيقاعيا. وللتوضيح، فقد قمت بترقيم نغمات الجرس.

---

(١) يحدث نتيجة تغيرات موضوعية آنية لا يمكن التنبؤ بها فى سرعة وتتابع قد لا يبدوان منتظمين فى بعض الأحيان. وتعرف تلك الظـــاهرة بـــالإدراك المتعـــدد **multiple perception** – المترجم.



المدونة المعدلة ٣-٤

شكلان لجملة الجرس

سرعة الإيقاع (التمبو Tempo)، النبض Pulsation، والإحساسات بالزمن Time feels

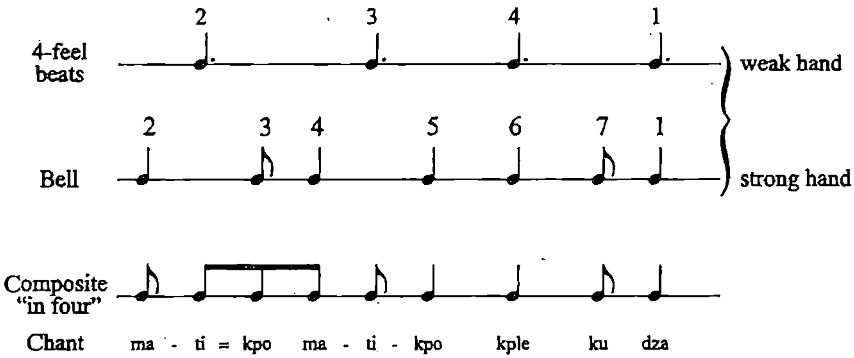
رغم أن كثيرا من العبارات الإيقاعية المتباينة تقع متزامنة في مجموعة الإيقاع، فإن الموسيقيين الأكفاء من الإيواى يحافظون بلا أى خطأ على سرعة إيقاع ثابتة "تمبو". والعلاقات الموسيقية بين الأجزاء تساعد العازفين على الحفاظ على سريان متسق للزمن الإيقاعى، وإلا يتعرضون للتشويش والخلط.

وفى هذا الفصل استخدمت نسخة غير تقليدية من دلائل الميزان Time signatures[1] فالرقم الموجود فى البسط يشير إلى عدد الضربات لكل مازورة، والنوتة الموسيقية الموجودة فى المقام تبين القيمة الزمنية لتلك الضربات وكل الضربات الموجودة فى المازورة لها "وزن Weight" مساو أو نبرة مشددة للوزن metric stress.

---

(١) دليل الميزان Time signature: فى الموسيقى الغربية علامة توضع فى أول الحركة أو العمل الموسيقى، وكلما كان هناك تغيير فى الإيقاع، تشير إلى نوع الضربات الإيقاعية وعددها فى المازورة، وهى على شكل كسر بسطه يمثل العدد، والمقام يبين النوع – المترجم.

والإحساس بالزمن Time feel (أى الإحساس بــالبحر الموســيقى أو التفعيلة Meter، وهو العلاقة بين النبرات المشددة accented وغير المشددة Unaccented فى الأوزان الإيقاعية) الأكثر أهمية للموسيقيين من الإيواى هو الزمن الرباعى Four feel، وتلك الضربات (النقرات) الأربــع مــع جملــة الجرس الواضحة، تعمل على توفير أرضية ثابتة وضمنية للإدراك الموسيقى (انظر المدونة المعدلة ٣- ٥). وعندما يقال إن كل منها عبارة عن ضــربة (نقرة) ثلاثية Ternary beat، فمعنى هذا أن كل ضربة تضم فــى نطاقهــا ثلاث وحدات أكثر سرعة. وعندما يتعلم تلاميذى خطــوة راقــصة للمــرة الأولى، لجزء يؤدى على الطبل، أو ميلوديا الأغنية، فإننى أنصحهم بالتقيــد Lock in فى عبارة الجرس وضربات الزمن الرباعى. ومن اللافت للنظر أن هذا النوع من الروتين الموسيقى، وغالبا ما يوضح بدليل ميزان(1)، منتــشر فى الموسيقى الأفروأمريكية (انظر الفصل الرابع).



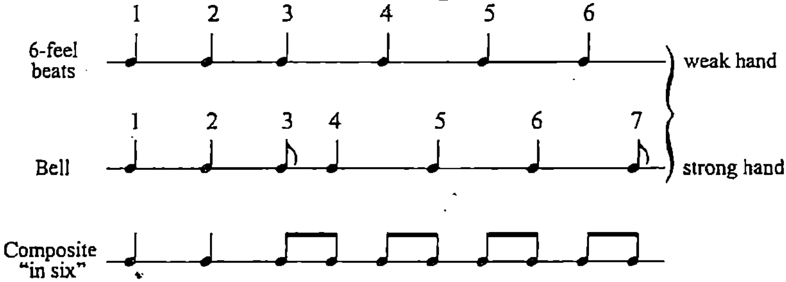
المدونة المعدلة ٣- ٥

ترتيل على إيقاع رباعى الضربات **Four feel beats** مع الجرس. ما تيكو ما تيكبو كبله كودزا **Matikpo matikpo-kple-kudza**

---

(١) ويشير ذلك إلى أن المازورة تحتوى على اثنتى عشرة علامة كروش **Quaver** (ذات السن)، وهو ما يؤيد القول بأن كل ضربة ثلاثية **ternary beat** تضم فى نطاقها ثلاث وحدات أكثر سرعة – المترجم.

ويستخدم جودوين أجبيلى Godwin Agbeli لعبة أطفال من ألعاب الإيواى ليعلِّم من خلالها الإيقاع المتعدد للجرس والضربات الرباعية (المدونة المنقولة ٣- ٥). ويعنى الترتيل" ماتيكبو ماتيكبو كبل كو دزا Matikpo matikpo kple ku dza" فى ترجمته إلى لغة الإيواى سأقفز سأقفز (مع صوت) كبل كو دزا، ويقفز الأطفال إلى أعلى وهم يصيحون "كبله" ثم يهبطون مع تصفيق باليد مع "دزا". وتتم ممارسة ذلك الائتلاف الإيقاعى بالضرب على الفخذين براحة اليد. وعندما تسرى تلك الحركة بسهولة، يحدث التباين بين الأجزاء بتغيير الضربة الضعيفة Weak hand بقبضة اليد fist وبالنسبة لموسيقى الإيواى، ستشير تلك الضربات الرباعية أوتوماتيكيا إلى زمن سداسى Six – feel (ست نوتات نوار، أو ميزان ، فى المازورة). والإيقاعين الرباعى والسداسى لا يمكن فصلهما عن بعضمها، وهما يشكلان حقيقة أو واقعًا موسيقيًا بأسلوبين فى آن واحد.



المدونة المعدلة ٣-٦

الجرس والزمن السداسى **Six- Feel beats**

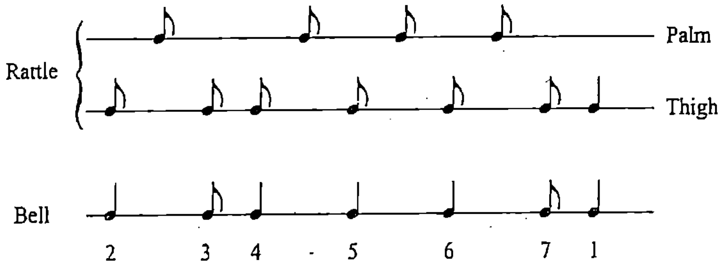
وباستخدام كلتا يديك، كما توضح المدونة المعدلة ٦،٣، حاول أن تعرف عبارة الجرس والزمن السداسى. ويثير جزء الجرس إحساسا مختلفا، بأنها القوة المنبعثة من الطبول (انظر ٣-٢). وبعد إجادة العزف على الجرس

والتمرس على النمط الرباعى لليد. أضف ضربة بالقدم **Foot tap** على الزمن السداسى. وبذا تكون قد دخلت كلية إلى العالم الإيقاعى لموسيقى الإيواى.

كيف يرتبط ذلك المنظور التحليلى مع وجهة نظر الإيـواى أنفـسهم؟ وكيف يسمعون الموسيقى من خلاله؟ هناك صعوبة فى الإجابة عـن تلـك الأسئلة. فأولا، نحن لا نفترض أن هناك مجرد منظور إيواى واحد ينتـشر بينهم. وثانيا، فحتى وقت قريب لم يكن لدى موسيقى الإيـواى مـن سـبب يدعوهم إلى التفكير فى الإنشاء الموسيقى من حيث مناسبته للتعليم المتعلـق بأكثر من ثقافة واحدة **Intercultural education** بنفس النوع الذى حاولنـا معه فى هذا الكتاب. وبعد سنوات عديدة من البحوث، والأداء، والتـدريس، فإننى أعتقد أن توجهى هنا إنما يحمل بدقة وجهة نظر معلمى الإيواى (انظر لوك ١٩٨٢). ورغم ذلك، فاكتشاف الحقيقة الإثنوجرافيـة **ethnographic truth** ليس هو هدفى الوحيد. فأنا أيضا أطرح أسئلة عملية: هل يساعد هـذا التوجه المرء على سماع الموسيقى بعمق ونفاذ بصيرة؟ وهل يساعد النـاس على إجادة العزف..؟ لا بد أن يجيب الطلبة عن هـذا الـسؤال لأنفـسهم... وأرجو أن تكون الإجابة بنعم.

والأزاتسى **Axatse** (آه – ها – تسييه **ah – ha - tseh**) عبـارة عـن قرعة مجففة، فى حجم ثمرة الكانتالوب (القـاوون **Muskmelon**)، مغطـاة بشبكة من الخيوط المشدودة المرصعة بالبذور الجافة. وفـى بعـض فـرق الأجبيكور يكون دورها هو إصدار صوت ضربات الزمن الربـاعى. وفـى عبارات أخرى نسمعها من حين إلى آخر، توائم السفلية المشددة **down word strokes** على فخذى العازفن الجانكوجى **gankogui**، بينما تمـلأ النقـرات المخففة الصاعدة **Upward strokes** فى مواجهة راحة اليد الفراغ بين نغمات

الجرس (انظر المدونة المعدلة ٣-٧). وتقوم المدّة الطويلة للنغمـــة، والتـــى توائم ضربة الجرس ١ بتعريف شكل وهيئة عبارة الجرس، وهـــى تـــوحى للأذن الموسيقية بأن تلك العبارة تبدأ عند الضربة ٢ وتنتهى عند الضربة ١.



المدونة المعدلة ٣-٧

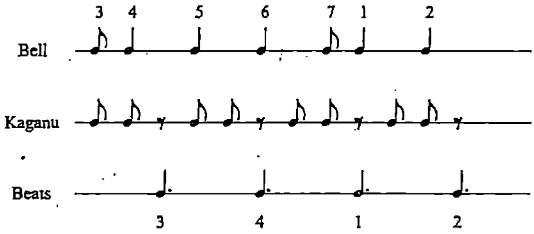
جملة الأزاتسى axatse

ولما كانت الأزاتسى هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى يعرفها كثير من الناس فى آن واحد، فإن جزء الأزاتسى يعطى صوتا عاليا غير محدد الطبقة الصوتية، إلا أنه يكسب أداء المجموعة طاقة حيوية.

والطبقة العالية مع الجرْس الجاف **dry timbre** لصوت طبلة الكاجانو **Laganu** (كاه – جانج **kah – gahng**) النحيل تختـــرق أصـــوات الطبـــول الأخرى، وهى طبول ذات صوت رخيم متوسط المـــدى. والكاجـــانو يقـــوم بتوضيح الضربات المخففة **offbeat**(١)، أى التى تقع بين الضربات الرباعية (انظر المدونة المعدلة ٣-٨).

---

(١) فى الزمن الرباعى ٤/٤.. ٤٣٢١، ٤٣٢١ تكون أول ضربة **down beat** هى أقوى الضربات فى اللحن، وهى غالبا نقطة التغيير، والتآلفات **chords**، والثالثة هى التالية فى القوة وتـــسمى **on beat**، أما الثانية والرابعة فهما الأضعف وتسميان **offbeats** – المترجم.



المدونة المعدلة ٣-٨

جملة الكاجنو Kaganu

ورغم أن كل فرق الأجبيكور لا تستخدم نفس الجملة (لـــوك ١٩٨٣: ٢٣ – ٢٧)، فإن من الحلول الموفقة للوافدين الجدد أن يعرفوا تعليم **Marks** النبضتين الثانية والثالثة ونطاق كل ضربة رباعية الـــزمن **Four- feel beat** وكثير من معلمى الإيواى ينصحون طلبتهم بالتركيز على التزامن بين نغمات الكانجو والجرس ٣ و٤؛.. "وعليك أن تتذكر وتنصت جيـــدا إلـــى صـــوت الجرس!". وقد قال لى الراحل فريمان دونكـــر **Freeman donkor**، وكـــان واحدا من أوائل معلمى موسيقى الإيواى، إن إيقاع الكاجانو يجلب معه طعم الأجزاء الأخرى مثل الملح فى الحساء.

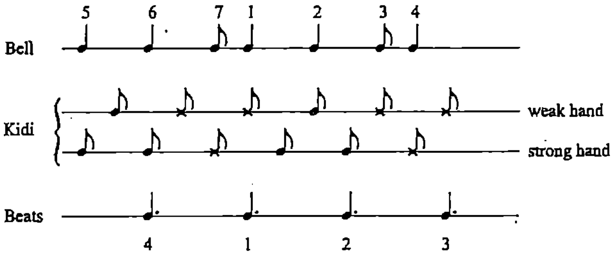
وهكذا تتعاون أجزاء الجانكوجى، والأزاتسى ، والكاجانو فيما بينهـــا لإبداع نوعية مميزة من التجربة اللحظية الموسيقية (لوك ١٩٨٨)، فالنغمات الطويلة والقصيرة فى جملة الجرس تشكل الـــزمن فـــى نـــسب لا متماثلـــة **asymmetrical proportions**. كما أن الوحدات المتماثلة أيضا تلعـــب دورا مهما، فالفترة الزمنية التى تستغرقها جملة الجرس هى قياس دقيق للـــزمن، وتقوم نغمات الأزاتسى والكاجانو بترقيم ذلك القياس إلى أربع وحدات ثلاثية

متساوية وتكون كل الضربات الأربعة قوية، إلا أنه عند اللحظات التى تنطبق فيها نغمة الجرس مع الضربة، سنجد أن الضربتين ٤ و ١، ونغمة الجرس ٦ و ١ تترك علامة واضحة فى الذاكرة الموسيقية الواعية، وتتميز الضربة ٣ لأنها تكون فى منتصف عبارة الجرس. وتلك الخواص المتوازنة فى الزمن الموسيقى هى التى توفر أساسا إيقاعيا متينا يواجه أى خروج غير مألوف يتصادف وجوده فى الأغانى أو في قرع الطبول بمعرفة رائد الفرقة.

وفى ترتيب تنازلى للطبقة الموسيقية النسبية، تكون الطبول الثلاث الأخرى فى المجموعة هى: كيدى **kidi**، كلوبوتو **kloboto**، وتوتودزى **totodzi** (كى – دى **kee – dee**، كلوه – بوه – توه **kloh – boh – toh**، وتوه – توه – دزى **toh – toh – dzee**). وكل طبلة تضيف عبارتها إلى بوليفونية الأجبيكور الفريدة. وهناك طريقتان للضرب على جلد الطبلة. ففى الضربات القافزة **bounce strokes** تتقافز العصا على جلد الطبلة لتصدر صوتا منفتحا ورنانا **open ringing sound**. وفى الضربات المضغوطة **press strokes**، تضغط العصا على جلد الطبلة، مما ينتج معه صوت مكتوم **Muted**. والقفزات هى الأكثر مشاركة فى موسيقى المجاميع، أما أسلوب الضغط فيعمل على أن يظل كل عازف طبقا لروتينه المحدد من النمط الإيقاعى **groove**. والأجزاء التى سنناقشها فيما يلى واسعة الانتشار، إلا أن بعض فرق الأجبيكور تستخدم نسخة بها اختلاف طفيف.

فى جزء الكيدى **kidi**، تتحرك ثلاث قفزات وثلاثة ضغوط بمعدل اثنتى عشرة وحدة نبضات، وتقع العبارة مرتين فى نطاق عبارة جرس واحدة

(انظر المدونة المعدلة ٣-٩). وتساعد العلاقة متعددة الإيقاعات مع أجــزاء الزمن فى تعلم الكيدى: (١) فى كل مجموعة قفــزات وضــغطات تكــون الضربة الثالثة متطابقة مع النبضة الرئيسية **on a beat**، 2)) تتــواءم نغمتــا الجرس ٥ و ٦ مع نغمات الكيدى المنفتحة، و (٣) تتطابق الكيدى بدقة مــع الكاجنو.

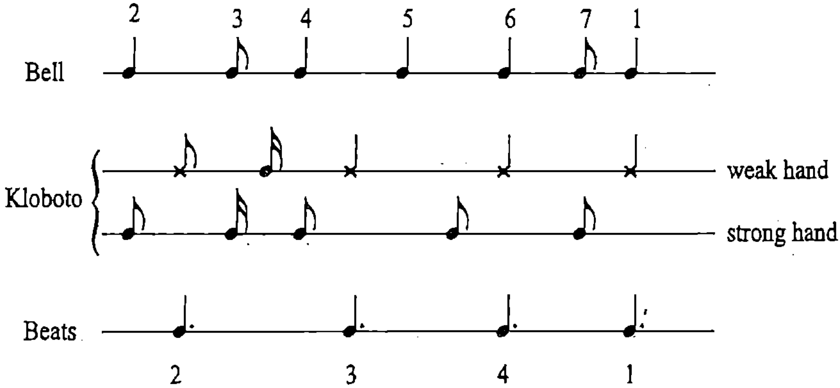


المدونة المعدلة ٣-٩

عبارة الكيدى **kidi**

وتحتل عبارة الكلوبوتو **kloboto** – نفس الفترة الزمنية مثــل عبــارة الجرس (انظر المدونة المعدلة ١٠,٣). وكما لو كانت مستلهمة من نغمــات الجرس ٧ –١، فإن الفكرة الرئيسية للجزء عبارة عن موتيفة مكونة من قفزة – ضغطة **Press – bounce**، أى ضربة مخففة – ضربة قوية **offbeat – on beat**. وتأكيد النبر المتكرر فى إلحاح فى الكلوبوتو فى اللحظات التى تقــع فيها ضربات مخففة **offbeats** يمكنه أن يعيد توجيه المستمع إلى إدراك تلك الضربات على أنها ضربات قوية. وذلك النوع من تحويل الضربة المتضمَّن (الإزاحة **displacement**) يضيف لخاصية تعدد الأبعاد للموسـيقى. وعلــى سبيل المثال، فقد يسمع شخص ما، وهو يركز على الكلوبوتو، الضربة الثانية

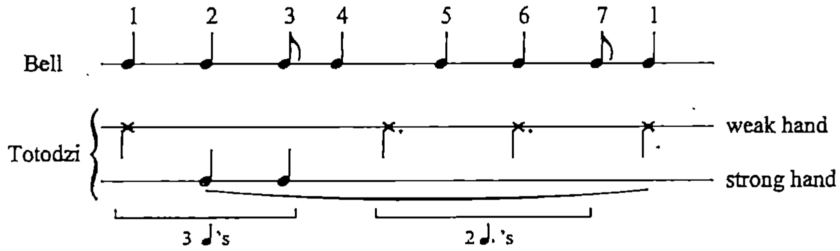
second stroke فى كل زوج من نغمات الكاجانوكى تتوافــق مــع الإيقــاع "تكون على الواحدة **on the beat**". ورغم ذلك فالموسيقيون الإيواى الأكفاء، لا يفقدون توجههم على الإطلاق – فهم دائما يعزفون أن الضربات الضاغطة تكون صحيحة فى الزمن الرباعى **Four- feel time**.



المدونة المعدلة ٣-١٠

جملة الكلوبوتو

ويبدأ جزء التوتودزى **totodzi** وينتهى بـــالكلوبوتو (انظـــر المدونـــة المعدلة ١١,٣). فضرباتها الاثنتان القافزة توائمان نغمات الجرس٢و ٣، كما توائم ضرباتها الضاغطة الثلاث الضربات الرباعية ٣، ٤، ١. لاحظ تـــأثير نوعية الصوت **sound quality** (الجْرس) وحركـــة الجـــسم طبقـــا للـــشكل الإيقاعى: فالعبارة محسوسة كضربتين قافزتين قويتين من اليد تتبعهما ثلاث ضربات قافزة ضعيفة وليس ذلك طبقا لبنيـــة إيقاعيـــة **Timing structure** ثلاثية – ثم ثنائية.



المدونة المعدلة ٣-١١

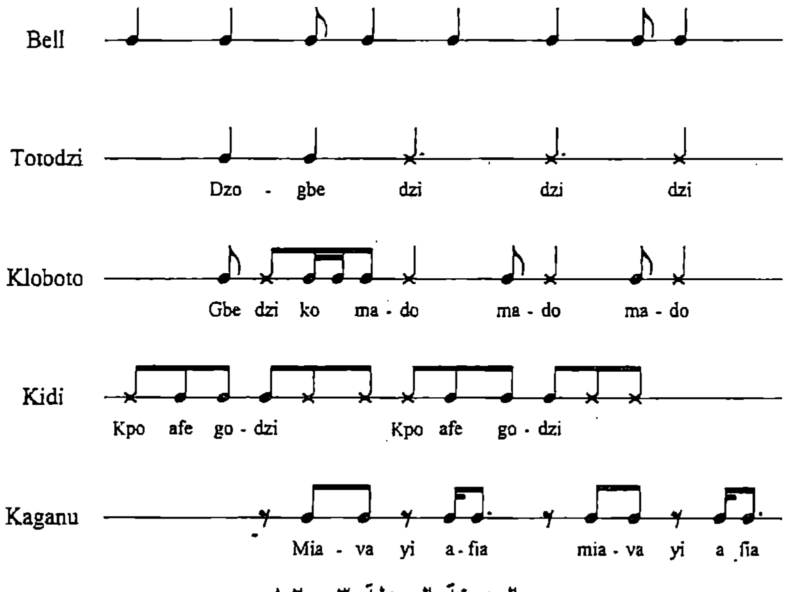
جملة التوتودزى **Totodzi**

ولكى نفهم عملية قرع الطبول، عليك بالبدء بالاستماع لكل جملة "فى زمنها الرباعى **in four** ثم فى زمن ثنائى **in duet** مع الجرس، ثم امكث على الزمن الرباعى، ولكن مع دوام الاستماع إلى توليفات أكبر مما سبق مع أجزاء أخرى. ثم انتقل إلى الزمن السداسى **Six – feel**. والموضوع هو استكشاف قدرة تلك العبارات، وليس إبداع عبارات جديدة. وعليك أن تتوسع فى أسلوبك للاستماع، بدلا من العزف. وحاول أن يكون تركيزك على الأداء الجماعى، وليس على العرض الفردى (طومسون **Thompson 1973**).

لغة الطبول Drum language

كما يحدث فى الموسيقى الآلية عند كثير من الشعوب الأفريقية، غالبا ما يكون للعبارات اللحنية فى موسيقى الإيواى نصوص باللهجة العامية، تسمى لغة الطبول **drum language**. وعادة لا يعرف تلك النصوص إلا قارعو الطبول. وحتى المتحدثين بلغة الإيواى لا يفهمون لغة الطبول بمجرد سماعهم الموسيقى – فيجب أن يفسرها لهم أحد ما. وتفرض تلك السرية

حظرها على المعلومات وتجعل لها قيمة واعتبارا. وفى كثير من أجزاء إفريقيا، يجب أن تتم السيطرة على الكلام واحتواؤه، إذا ما كان على الصمت أن يمارس قواه فى الصدق، والأصالة، والجدية، والشفاء". (ميللر **Miller 1990: 95**) وفى أثناء قيامى ببحوثى الميدانية، سألت كثيرا من الخبراء عما إذا كانوا قد عرفوا لغة الطبول المصاحبة للأجبيكور. وقد قال لى جيدون ألوروى **Gicleon Alorwoyie** إنه تعلمها من الكبار فى مسقط رأسه أفيادنيجبا **Afiadenyigba**، وقد شاركنى الرأى فى أنه من الواضح أن الموضوعات اللحنية للأجبيكور تدور حول الشجاعة والطقوس الدينية (انظر المدونة المعدلة ١٢,٣ والنص). وهو الذى ترجم نصوص الإيواى كلمة كلمة فى ترجمات حرة تظهر تحت النصوص.



المدونة المعدلة ٣- ١٢

الأجبيكور – لغة الطبول

النص الإيواى وترجمته للغة الطبول	**توتودزى**	دزوحى دزى دزى دزى ساحة القتال/ إلى الأمام إلى الأمام إلى الأمام سنكون فى ساحة القتال
	كلوبوتو	جبى دزى كو مادو مادو مادو ساحة القتال/ إلى الأمام/ فى نهاية الأمر سأنام/ سأنام/ سأنام سأموت فى ساحة القتال
	كيدى	كبو آفى جودزى انظر/ الوطن/ هناك على الجانب فلتلق نظرة وراءك على الوطن
	كاجانو	ميافا يى أفيا
		إننا قادمون / هيا / سنريهم سنريهم شجاعتنا

الأغـــانى

النصوص

تدور أغانى الأجبيكور حول موضوع الحرب. وكثير مـن الأغـانى يختص بانتصار المحاربين، وهناك أغانٍ أخـرى تحـث علـى الشجاعة والإخلاص، وبعضها يعكس تفكيرا في الموت ويعبر عن الحـزن. وتحيـى الأغانى ذكرى الأبطال، إلا أنها لا توفر معلومات عن تفاصـيل الأحـداث

التاريخية. وأغانى الأجبيكور هى نوع من الأغانى مستوحى من الماضى، وهى ليست على غرار الأغانى المؤلفة حديثا التى نصادفها فى موسيقى الإيواى التقليدية المعاصرة. وتستمد الأغنية قوتها الفاعلة فى معظمها، من ارتباطها بالأسلاف.

السمات الإنشائية Structural Features

يتقاسم رائد الأغنية فى أثناء الأداء، مع المجموعة غناء النص والميلوديا. وكما هو مبين فى الأغانى التى سنقدمها، سنجد أن فكرة النداء والاستجابة **Call and response** تدعم تنوعا من صيغ موسيقية محكمة ومختلفة البناء. والنظام المقامى **tonal system** لأغانى الأجبيكور قد تطور كاستجابة للصوت الغنائى البشرى، دون أن يتأثر بالآلات الموسيقية. وفى إمكان الموسيقى الإثنى أن يتعرف على السلالم الموسيقية **Scales**، إلا أنه مقارنة مع نظام الدوزنة **Tuning** فى الثقافة الموسيقية لجنوب الهند، على سبيل المثال، نجد أن التنغيم **intonation**(١) عند المغنى الإيواى لا يتوجه إلى درجة صوتية **Pitch** محددة بدقة، بل إلى نطاقات من الدرجات **Pitch areas**. وعادة ما تتطابق الحركة الميلودية مع ارتفاع وانخفاض نغمات الكلمات ونبراته، إلا أن المتحدثين بلهجات الإيواى يفهمون بسهولة أشعار الأغنية حتى ولو كان الإطار الميلودى يتناقض مع النمط المقامى (النغمى) **Tonal pattern** للغة المنطوقة. وتضيف الأغانى طبقة أخرى من إيقاع

---

(١) عملية إصدار النغمات عن طريق الصوت البشرى **Voice**، وطريقة استخدام هذا الصوت فى الغناء والكلام، وارتباط ذلك بالدرجة والخاصية الصوتية **quality** – المترجم.

الأجبيكور. ولا يثير الدهشة أن يكون الثنائى المتعدد الإيقاع للأغنيــة مــع عبارة الجرس كلهم على هذا القدر من الأهمية. فلتــستمع إلـــى الأســطوانة المدمجة ١، تراك ١٥ مرة أخرى، وهو مقتطفات من تسجيلات لأداء فرقــة أجبيكور من مدينة أنلو – أفيادنيجبــا **Anlo – Afiadenyigba** بتـــاريخ ١٤ أغسطس ١٩٧٦. حيث توجد ثلاث أغان بطيئة الخطوة **pace**(١)، وأغنية فى إيقاع حر **Free rhythm**، وأغنية ذات خطوة سريعة، وستتم مناقشتها تباعا.

القرص المدمج ١:١٥

الأجبيكــور (٥,٣٢) الموســيقى التقليدية لشعب الإيواى – تــسجيل ميدانى لدافيد لــوك- أنلوفيادنجبــا **David Lock – Anlo Afiadenyigba**. غانا ١٩٧٦.

أ- ثلاث أغان بطيئــة الخطــوة (٠:٠٠-٢:٥٢).

ب- أغنية فى إيقاع حر (٣:٠٢-٤:٠٢).

ج- أغنيـــة ســـريعة الخطـــوة (٤:٢٧-٥:٣٢).

الأغانى بطيئة الخطوة Slow – Paced sangs

نبدأ بالأغانى بطيئة الخطوة (انظر الاستماع بانتباه. الأغنية رقــم ١) تعلن أن الجمهور يجب أن يستعد لوصول موكـــب الأجبيكـــور. وصـــيغتها الموسيقية دائرية $BBA^2 \quad A^1A^2$ [ABA [– وفى القسم **A**، تكرر المجموعــة نص الرائد ولكن بنغمة مختلفة. وفى القسم **B**، تكون العبارات أقصر طولا، ويكون الإيقاع للنداء والاستجابة أشد وطأة (طرقا). وتنتهى الأغنية بالرائـــد مع المجموعة معا يغنون جواب المجموعة الأول.

---

(١) فى زمن الإيقاع **Tempo** إشارة إلى سرعة الوحدات الإيقاعية **Rhythmic units** – المترجم.

نص الأغنية رقم ١

الرائد	إيماوو ميجبونا فياوو فى أفيجاميتوو/ فييوو. ميدررا نواوو دو.	A1
المجموعة	تكرر البنيين ١و ٢	A2
الرائد	أوو !	
المجموعة	ميدزرا نواوو دو Midzra nuawo do	B
الجميع	يكررون البنيين ١ و ٢	A2
الرائد	نحن قادمون إلى بيت الأجداد أيها الشعب/ يا أطفال البيوت النبيلة، جهزوا معداتكم	
المجموعة	تكرر السطرين ١و ٢	
الرائد	أوه!	
المجموعة	جهزوا معداتكم	

الاستماع فى تركيز

الأجبيكور فولولو Agbekor vulolo

(الجزء بطىء الخطوة)

القرص المدمج ١:١٥

قراءة العداد	التعليق
0:00	خفوت تدريجى للصوت على الأغنية رقم ١
0:05	زمن إيقاعى واحد طوال الأغنية ١ (انظر النص، أغنية ١، والمدونة المعدلة 3:13)

0:38	يستهل الرائد الأغنية ١ مرة أخرى، إلا أن المجموعة تبدأ الأغنيـة ٢، وبذا ينضم إليها الرائد.
0:42	يستمر الرائد في غناء الأغنية ٢ من الخط B2 (انظر نص الأغنية ٢، والمدونة المعدلة 3:14)
0:48	تتكرر الأغنية ٢ سبع مرات، وفى كل مرة تستغرق نحو ١٠ ثوان.
2:02	الأغنية ٣ (انظر النص، أغنية ٣، والمدونة المعدلة 3:15)
2:21	تتكرر الأغنية ٣
2:40	خفوت تدريجي في الصوت أثناء التكرار في التالى للأغنية ٣



المدونة المعدلة ٣- ١٣

الأجبيكور أغنية ١

يتحرك النمط الإيقاعى فى تكرار فطرى groove[1] ثلاثى ثم ثنائى (انظر المدونة المعدلة ٣:١٣). وإننى أسمع الطبقة الأخيرة للأغنية باعتبارها المركز النغمى **Tonal center** (هنا نوتة فى **E**). وتتغيم الدرجة الثانية للسلم يتغير. فأحيانا يكون طبيعيا **natural**، وأحيانا بيمول **flat**، وغالبا ما يكون بين بين. وعندما تنتظم الطبقات المعدلة للأغنية فى سلم ما، تظهر خمس درجات مع نصفى درجة على النحو التالى **b2**١ أو **b35b6**٢**#** (إضافة علامات رفع دييز وعلامات خفض بيمول للنوتات) (قارن مع سلم البيلوج **Pélog** فى الفصل ٧).

وتنطلق الأغنية ٢ عند شروق الشمس فى يوم المعركة، لتحث المانيو **Manyo** ومحاربيه على أن يأخذوا حذرهم ويلتزموا بالبراعة والمكر. ويقسم الرائد والمجموعة النص: ويطابق الرائد بين الممثلين والحدث، ثم تستلهم المجموعة المنظر وتكسبه الحيوية والنشاط. والصيغة الموسيقية لتلك الأغنية هى صيغة خطية **AB** (**Linear**) على الصورة: **A1B2A2B2**، والنص على غرار الأغنية ١ ذات الصيغة الدائرية **Rounded form**.

---

(١) يتفق علماء الموسيقولوجيا على أن مصطلح **groove** يشير إلى فهم واستيعاب التنميط الإيقاعى **rhythmic patterning** أو الإحساس **feel**، والحس الفطرى **intuitive sense** بدورة متحركة، والتى تنبع من أنماط إيقاعية متطابقة تبعث الحركة فى الرقص أو تدفع المستمع إلى الدق بقدمه مع الإيقاع الموسيقى – المترجم.

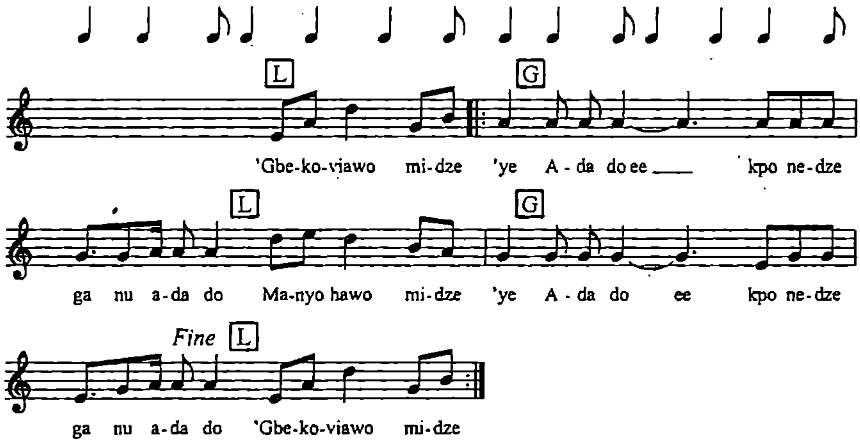
نص الأغنية رقم ٢

الرائد	أجبيكوفياوو ميدزى آيى.	A^1
المجموعة	أدو دو إيى كبو نيدزى جا نو أدا دو!	B^1
الرائد	مانيو هايو ميدزى آيى إيى	A^2
المجموعة	تكرر الأبيات ٢ – ٤	B^2
الرائد	جماعة الأجبيكور التزموا المكر وتوخوا الحذر	
المجموعة	جاء اليوم فلتقرعوا الجرس الثنائى جاء اليوم	
الرائد	جماعة المانيو، التزموا المكر	
المجموعة	تكرر الأبيات ٢– ٤	

وهذه الأغنية مكونة من خمس درجات ولا تحتوى على أنصاف الدرجة (أنظر المدونة المعدلة ٣:١٤). وكما سمعتها بنفسى، فإن الميلوديا تتحرك بين مركزين نغميين: تسقط الجملتان A^1 و B^1، بقوة على **A** كمحطة، بينما ترحل A^2 المركز النغمى إلى **G**، لتبدأ B^2، إلا أنها تعود لتنتهى عند **A**. وهكذا تمتزج الصيغة **Form**، واللحن **Melody**، والمقامية **Tonality** لإبداع تأثير موسيقى دائرى **Circular musical effect**(١).

---

(١) يشبه ذلك قالب الترجيعات أو الروندو **Rondo** (الدوران النغمى) فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية، إلا أن وجود مركزين نغميين يجعل الأجبيكور أكثر تعقيدا، وهو ما لا يتاح لغير المتخصصين، أما ما يهمنا هنا فهو الاستمتاع بالتأثير العام المبهر لتلك الموسيقى – المترجم.



المدونة المعدلة ٣-١٤

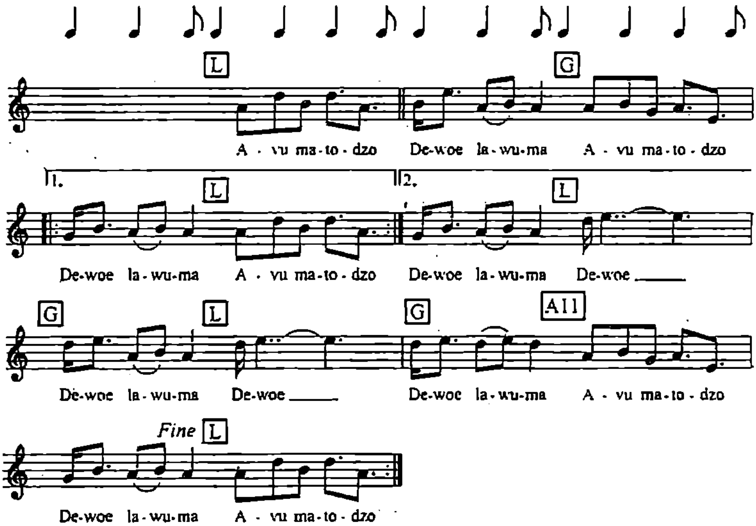
أغنية الأجبيكور رقم ٢

وتعبر الأغنية ٢ عن عاطفة مهمة فى أغانى الأجبيكور: فهى تحتفى بقوة المغنيين وتحط مِن قدر الأعداء (انظر المدونة المعدلة ٣-١٥).

فهنا يشار إلى العدو بأنه كلب أجلح (عديم القرون)، أى شخص عاجز (فاقد القدرة الجنسية)، أما "نحن" فجبابرة لا نبارى. وغالبا ما يؤكد المؤلفون الموسيقيون الإيويون على تلك النقطة من خلال أسئلة فيها بلاغة وطنطنة: "من يمكنه تتبع آثار أقدام النملة؟ يمكنه أن يلحق الهزيمة بنا. هل تستطيع الحمامة أن تخمش (تخربش) كباقى الطيور؟ أى هل فى إمكان العدو أن يقاتل بضراوة مثلنا؟ هل يصيح طائر مثل البحر؟ أى كيف يمكن مقارنة العدو بنا؟ ومن خلال توكيدات الذات الهزلية وتلك الأوصاف والتصنيفات التى يطلقها الإيواى على أعدائهم فى بدهة حاضرة، سندرك أنها متماثلة مع الضروب والأنواع المختلفة فى الثقافة التعبيرية الأفروأمريكية. (جيتس Gates M 19، انظر الفصل ٤ من هذا الكتاب للاطلاع على أمثلة.

نص الأغنية رقم ٣

الرائد	أفوماتوذرو Avu matodzo ديوى لووما؟ Dewoe Lawuma?	A1
المجموعة	تكرر البيتين ١ و ٢	A^2
الرائد	ديوى؟ Dewoe	B^1
المجموعة	ديوى لو يوما Dewoe Lawuma?	B^2
الجميع	أفو ماتودزو Avu matodzo ديوى لووما؟ Dewoe Lawuma?	A^2
الرائد	كلب أجلح (عديم القرون Hornless dog) هل هناك من هم أعظم منا؟	
المجموعة	تكرر البيتين ١ و ٢	
الرائد	هل هناك من هو؟	
المجموعة	أعظم منا.......؟	
الجميع	تكرار البيتين ١و ٢	



المدونة المعدلة ٣-١٥

الأغنية رقم ٣ - أجبيكور

الاستماع بانتباه

الأدزو ADZO فى موسيقى الأجبيكور

(فواصل بين مختارات مسجلة)

القرص المدمج ١٥ :١

قراءة العداد	التعليق
2:5	راحة قصيرة فى مختارات التسجيل.
3:02	الأغنية ٤: ينادى الرائد بـــ A وتجاوب المجموعة بـــ B (مرتين). (انظر النص، الأغنية ٤، لكل الإشارات إلى الأجزاء).

3:18	الأغنية ٤: ينادى الرائد بـــ C وتجاوب المجموعة بـــ D.
3:23	الأغنية ٤: الجميع يغنون الجزء E.
3:37	الأغنية ٤: الجميع يغنون الجزء B.
3:39	تحذير من الطبل الأول (الطبل الرائد) ورائد الأغنية.
3:43	الأغنية ٤: ينادى الرائد A وتجاوب المجموعة بـــ B، (مرتين).
3:56	الأغنية ٤: يغنى الرائد C^2 وتجاوب المجموعة بـــ D.
4:01	الأغنية ٤: الجميع يغنون الجزء E.
4:41	الأغنية ٤: الجميع يغنون الجزء B.

الأغانى ذات الإيقاع الحر: Free –Rhythm songs

تشكل الأغانى حرة الإيقاع الجزء الأدزو **adzo** هنا. ولهـــا نـــصوص أكثر طولا. من الأغـــانى ذات الـــسرعات البطيئـــة والـــسريعة عنـــد أداء الأجبيكور. وهى تبدأ مثل الأغانى ١، ٣، ٤ (انظر دليل الاستماع بانتباــاه) بجزأين فى ترديد وتجاوب بين الرائد والمجموعة، إلا أنه يلاحـــظ أن لهـــا جزءًا أكثر طولا يؤديه الجميع.

والموضوع الذى تعرضه الأغنية ٤ ليس جديدا علينا، فالأغنية تعقـــد مقارنة بين قوة جماعة الأجبيكور وبين قوة المحيط، وفى نفس الوقت تسخر من قدرة أسلحة العدو، وتشير تلك الأغنية إلى حقائق تاريخية، فهـــى تـــذكر أفوزوكبو **Avusu Kpo** أحد زعماء الحرب للعدو.

نص الأغنية رقم ٤

الرائد اا:	جبيكوفبـــو، زى دى آدو آهويـــو جبيـــى بـــى تـــساوويو؟ Gbekoviwo, xe de ado ahoyo gbe be tsawoyo?	A
المجموعة	ز كى لادو X eke lado gbe جافى تساويو Gavi tsa woys	B
الرائد اا:	تو نيدى ! Tu nedi!	C^1
المجموعة	مياهى دى آلاذمى Miahee de alada me	D
الرائد	هيو نو Hewo nu	C^2
المجموعة	مياهى دى ألاذمى Miahee de alada me	D
الكل	بى لا بادا فو سوشى Be La bada fo soshi كو دى ألادا مى Ko de alada me تو لا كاكا Tu la kaka ميتسو دا دى أجبواوو دزى Mietsoe da de agboawo dzi زى دى مادو أهويو جبى إيـــى؟ Xe de mado ahoyo gbe ee أفوزو كبودى مادو لو ماكـــسى Avusu kpowoe mado lo na xe بى زى نيدو ديكانا ألادو فى Be xe nedo dika na alada تساووو Tsawoyo me	E

	يكرر البيتان ٣ و٤	B
الرائد اا:	أعضاء جماعة الأجبيكور. هل يمكن للطائر أن يصبح مثل البحر "تساووو"	
المجموعة	أى طائر هذا الذى يمكنه الصياح مثل البحر؟ جافى تساووو Gavi Tsawoyp	
الرائد	أطلق النار !	
المجموعة	سنجبره على الانسحاب	
الرائد	حد السكاكين	
المجموعة	نحن لا نبالى بهم	
الكل	حيوان متوحش عثر على خصلة ذيل حصان وقد وضعها إلى جانبه والبندقية تحطمت وقد وصفناها على المتراس هل فى إمكان الطائر أن يصيح مثل البحر؟ لا يمكن لأفوزوكبو وشعبه أن يتكلموا بحكمة وبأمثال إلى الطير (النص هنا غير واضح) تساووو Tsawoyo يعاد البيتان ٣ و ٤	

الأغانى سريعة الخطوة Fast – Paced Songs

تحتفى الأغنية رقم ٥ بمشاعر الولع بالبطولة، مثلها فى ذلك مثل كثير من الأغانى فى جزء الخطوة السريعة **Fast- paced section**. وعلى سبيل المثال هناك أغنية أخرى تقول كلماتها. بكل بساطة "... ما أعذب أن ترتدى سيور الحرب... إنه عمل فى غاية الروعة...". وتستهل الأغنية ٥ (انظر دليل الاستماع بانتباه) بصورة مفعمة بالحيوية للمواجهة التى تحدث بين إلهين من آلهة الحرب. (هكذا **So**) ويستعد محاربو الفون **Fon** من داهومى والأنلو **Anlo** للقتال فى شجاعة وجسارة وقد بدا منظرهم جميلا.

نص الأغنية رقم ٥

الرائد اا:	Sokpli, ne ava va gbedzia سو كبلى سو، نى أفافا جبيدز	A
المجموعة	Tsyo maido تسو ميادو Woyawoya وويواويا Ava va gbedzia آفافا جبيدزيا Tsyo miado تسوى ميادو	B
الرائد	Oo أوو	C
المجموعة	Fowo do gbea فووو دو جبيا Miayia? مياويا؟ Aniowo do gbe أنلوو دو جبى	C

الرائد	أوو Oo	D
المجموعة	أنا وو دو جبيا Anawo do gbea تسيو ميادو Tsyo miado	
الكل	يكررون الأبيات ٣- ٥	D
الرائد اا:	هكذا إذا ما اشتعلت الحرب فى ساحة القتال علينا بارتداء أبهى ما عندنا	
المجموعة	"ويوووويا" Woyowoya تشتعل الحرب فى ساحة القتال علينا بارتداء أبهى ما عندنا	
الرائد	أوه Oh	
المجموعة	لقد خرج الفون Fon إلى ساحة القتال أيجب علينا الخروج أيضا! الألنلو Anio قد خرجوا إلى ساحة القتال	
الرائد	أوه Oh	
المجموعة	لقد خرج الجبناء إلى ساحة القتال أيجب علينا الخروج؟ الألنلو قد خرجوا إلى ساحة القتال تتكرر الأبيات ٣- ٥	

الاستماع بانتباه

الفاتسوتسو Vatsotsoe فى الأجبيكور

(جزء الخطوة السريعة)

القرص المدمج ١: ١٠

قراءة العداد	التعليق
4:19	راحة قصيرة فى مختارات التسجيل.
4:28	خفوت تدريجى مع الأغنية ٥ النداء A للرائد والاستجابة B من المجموعة تكرر مرتين (انظر النص، أغنية ٥)
4:39	الأغنية الخامسة الرائد – المجموعة نداء واستجابة C و D (انظر النص، الأغنية ٥)
4:44	الأغنية ٤: الكل يغنون الجزء B (انظر النص، أغنية ٤)
4:47	تتكرر الأغنية ٥
5:05	تتكرر الأغنية ٥
0:24	خفوت تدريجى مع صدور أغنية جديدة.

وكما رأينا، فالأجبيكور هو مجهود جماعى. وتدعم الموسيقى والرقص رباط المشاعر الاجتماعية بين أعضاء مجتمع الأجبيكور، وفى الأنواع الأخرى من الموسيقى الأفريقية، نجدها تعتمد أكثر على الأداء الفردى المبهر Virtuosity والمعرفة الخاصة لدى الأفراد. وننتقل الآن إلى مثال لتلك

التقاليد الفردية. وقد استقينا المعلومات للجزء التالى من الفصل بصفة أساسية من بحوث الموسيقولوجى الإثنى رودريك نايت **Roderic knight**.

موسيقى الماندى جاليا **Jaliya**، "اللامبانجو **Lambango** "

عند استماعنا للقرص المدمج ١، تراك ١٧، سندرك مـدى البراعـة الفنية التى تتمتع بها المغنية مارياتو كوياتيه **Mariatu Kuyateh**، وزوجهـا كيكوتا سوسو **Kekuta Suso** الذى يعزف آلته الوترية، مع سينى جوباتيـه **Seni Jobateh** (راوى وآلات إيقاع)، وهم يـؤدون مقطوعـة لا مبـانجو **Lambango**. وقد تجذبك الأغنية الكوياتيـة **Kuyateh** الكلاميـة المنفـردة **Wardy solo song**[1]، وبراعة أداء سوسو على آلــة تـسمى كـورا **kora** (هارب القنطرة **bridge- harp**، وسنناقشه فيما بعد). وغالبا ما يطلق علـى هؤلاء الخبراء فى الكلام الأغانى، أو العزف لفظ جريوتس **griots** (جرى – أوه **gree - oh**). وهم ليسوا موسيقيين فحسب، بل مستشارون للأسرة المالكة، ويقيمون الحفلات الترفيهية للجمهور، إلى جانب كـونهم حراسًـا للتـاريخ (انظر الشكل ٣-٣). وقبل الاستماع بانتباه للعمل، سنناقش النص فى شـىء من التفصيل.

---

(١) وفى الموسيقى الغربية نجد أيضا ما أطلق عليـه شـوينبرج **Schonberg** (١٨٧٤- ١٩٥١) الأغنية الكلامية **Speech song** منذ العقد الأول للقرن العشرين، وفيها يلمس المغنى النوتة دون التأكيد عليها. ومن الممكن أيضا أن تكون "أغانى المـوت" التـى وضعها المؤلف الموسيقى الروسى الموهـوب مودسـت موسورجـسكى **Modest Mussorgsky** (١٨٣٩- ١٨٨١) إرهاصات لهذا النوع من الغناء – المترجم.

والموسيقيون، ويطلقون على أنفسهم لقب جالولو Jalolu (المفرد جالى Jali)، وهم من "المغنيين المحترفين Sound artisans" فى التقاليد الإثنية لقبائل الماندى Mande (انظر تشارى c...charry). وقد لعبت الجاليا Jaliya، وهو ما يؤديه الجالولو Jalolu، أدوارا مهمة كثيرة فى حضارة الماندى(1) منذ القرن الثالث عشر، عندما أسس سونجاتا كيتا Sunjata Keita إمبراطورية مالى. وفى أوج ازدهار تلك الإمبراطورية (من القرن الرابع عشر حتى السادس عشر)، كانت مالى تفرض سيطرتها على مساحات شاسعة من نهر ومراعٍ تمتد غرب النيجر العليا حتى شاطئ الأطلنطى. وقد ظلت الأنماط القديمة لثقافة الماندى مؤثرة حتى اليوم.



شكل (٣- ٣)

Mariatu Kuyateh مارياتو كيواتيه

Kekuta suso وكيكوتا سوسو

(مع آلة الكورا **Kora**) – بورابا **Boraba** – جامبيا ١٩٧٠

---

(١) شعوب غرب أفريقيا تتكلم لغة الماندى، وينتشرون فى بنين، وبوركينا فاسو، وتشاد، وغانا، وغينيا، وساحل العاج، ونيجيريا والسنغال – المترجم.

الخلفية التاريخية والاجتماعية

مفترقات طرق ثقافية

تتلاقى حضارات متميزة في سافانا غرب أفريقيا: جنوب الصحراء وشمال منطقة الغابات – أفريقيا السودانية، الطوراق **Twareq**، البربر، العرب، الأوروبيين. وتمتد الطرق للتواصل بين الثقافات بين الشمال والجنوب وأيضا بين الشرق والغرب. وللمتكلمين بالعربية أو القوافل التجارية بين شعوب البحر الأبيض والسودان (بلاد السودان **Bilad-el Sudan**، "أرض السود **land of the blacks**"). كانت الصحراء بحرًا من الرمال. وكانت منطقة "الساحل الشبه قاحل **Semi aride Sahel**"(١) هي ساحله الجنوبي. وقد تتبعت موجات الانتقال بين الشرق والغرب مجرى أنهار مثل جامبيا، والسنغال، ويعتبر النيجر هو الأكثر أهمية فقد أنشأت فيضاناته السنوية قاعدة زراعية للإمبراطورية.

مالي **Mali**

لقد ظهرت دول عظيمة على التوالي في ذلك النطاق العريض من ملتقى الطرق الثقافي: وأولها كانت غانا، ثم مالي، وسونجاي **Songhai**، وكانيم – بورنو **Kanem – Bornu**، وهوسا، موسى **Mossi**، ودول أخرى.

---

(١) تمتد منطقة الساحل الإفريقي لمسافة ٢٨٦٢ كيلو مترًا من المحيط الأطلنطي غربا حتى البحر الأحمر شرقا لتغطي مساحة تزيد عن نحو مليون كيلو متر مربع وهي منطقة شبه قاحلة تنمو فيها الأعشاب وهي مسطحة ترتفع ما بين ٢٠٠- ٤٠٠ فوق سطح البحر. وعلى مدار التاريخ كانت مقرا لأعظم الممالك تقدما في أفريقيا، وتعرف بممالك الساحل **Sahelan kingdoms** – وحاليا تشمل الدول التي تقطن هناك: السنغال، وموريتانيا، ومالي، وبوركينا فاسو، والنيجر، ونيجيريا، وتشاد، والسودان، وأريتريا – المترجم.

وكانت مالى تمتلك ثروة خرافية. فقد كانت إمبراطورية متمركزة يسودها نظام تراثى تتميز فيه الطبقات الاجتماعية بوضوح. وقد ازدهرت المكتبات والجامعات الإسلامية المشهورة فى مدن عالمية (كوزموبوليتانية). وكانت هناك طبقة من المثقفين **Literati** (يمكنها الكتابة باللغة العربية) تقوم على إدارة شئون الإمبراطورية التجارية والقانونية.

كان واجب الجالولو الماندى هو خدمة تلك المنظومة من الرعاة **Patrons** وهو مصور السجلات الوحيدة للسلالة والتاريخ، كما كان هو الوحيد الذى يجيد الموسيقى التى تتطلبها المناسبات المهمة، وكان أفراد الطبقة التى تستخدم هؤلاء الناس يشغلون مناصب تتيح لهم حياة مرفهة من قصور وأملاك وحاشية وأردية فخمة، ومظاهر الثروة الأخرى. وبالنسبة للجالى كان ذلك يعنى أنه قد ضمن وجود راع يكفل له حياة آمنة... وكما لخصها أحد الجاليين "كان الجالى ملكا" (نايت **knight 1984: 62**).

ساعد التعلم على تحديد وضع الفرد فى تلك المدن قبل تيمبوكتو **Timbuktu**، وقد أصبح بعض المثقفين من طائفة المداحين **Praise Singers** (مداح **Muddah**) الذين يتلقون الصدقات ويؤدون المدائح النبوية (سعد ١٩٨٣: ٨٦). وقد كان هؤلاء المحترفون المهذبون يضمون معهم أفراد جالولو من ذوى الخبرات الكبيرة. وفى السودان الإسلامى، يظل تبادل المدائح على المستوى الرسمى من أجل الثروة مؤسسة لها احترامها. وفى تلك الثقافة الموسيقية، لا تمثل العطايا المقدمة للجالى أجورا أو مهايا نظير منتجات تعرض للبيع، بل تقدمات **offering** لها احترامها وتعتبر سمة للاعتماد المتبادل بين المداح **Praiser** والممدوح **Praised**.

ورغم أن القادة السياسيين كانو اسميا من المسلمين، فإن هناك قطاعًا كبيرًا من السكان ما زال متمسكا بعقيدة ما قبل الإسلام. وبعض شعوب الماندى لا تزال على وعيها الأسطورى الذى يربط الأحداث الطبيعية بمآثر البطولة والإبداع البدائية لأسلاف فوق البشر (ديترلين **Dieterlen 1957**– فى سكينر **Skinner 1973**). وإضافة لما يقدمه الجالولو من خدمات للصفوة من السادة والرعاة، نجدهم ينقلون أيضا تلك الممارسات السرية الغامضة إلى كل عضو فى المجتمع (ليى **Laye 1983**).

وبعد عام ١٦٠٠، كان تاريخ تلك الإمبراطوريات السودانية(١) عبارة عن قصة الانكسار والتدهور التدريجى. وتضمنت قوى التغيير فيما تضمنت الثورات الداخلية، وغزوات الحملة المغربية (١٥٩١)، تجارة العبيد عبر الأطلنطى (حوالى ١٧٠٠)، حركات الجهاد الإسلامية (حوالى ١٨٠٠)، وأخيرا الاستعمار البريطانى والفرنسى (حوالى ١٩٠٠). ورغم ذلك نجد فى أغانى لامبانجو **Lambango** روايات لشعراء الماندى الجوالين **Bards** عن مؤسس الإمبراطورية سونجاتا كيتا، وكذلك أخبار عن أبطال أكثر حداثة.

ممالك على امتداد نهر جامبيا Gambia

تكونت عند الحافة الغربية لقلب أراضى الماندى، ممالك صغيرة على امتداد نهر جامبيا. وقد أنشئت على غرار الإمبراطوزيات الأكبر حجما فى النيجر العليا، وكان لكل مملكة تنظيمها التراتبى من الملوك، ورجال البلاط،

---

(١) يقصد المؤلف بالإمبراطوريات السودانية تلك الدول التى ذكرت آنفا، بمعنى أرض السود كلها بما فيها السودان الحالى، والملاحظ أنه يقول أيضا الإسلام السودانى فى إيماءة إلى شمال السودان – المترجم.

والمحاربين، وموظفى الدولة، والتجار، ورجال الدين، وهكذا. وقد حققت تلك الممالك ازدهارها من خلال التجارة مع أوربا- وخاصة مقايضة العبيد مقابل المصنوعات، وكان الصفوة فى تلك الممالك من المواطنين العالميين.

"... ذكر التجار الفرنسيون فى القرن الثامن عشر أن "المانساس **Mansas**" فى منطقة نيومى **Niumi** (ملوك الدول على الشاطئ الشمالى لنهر جامبيا) كانوا يعيشون فى قصور عى الطراز الأوروبى ويرتدون حللا على أحدث طراز... وقد نصبت إحدى بنات المانسا، وكانت تكتب وتقرأ الفرنسية والبرتغالية والإنجليزية، كوسيط رئيسى بين التجار وبين والدها. وعندما كانت متزوجة من برتغالى، كانت تعيش فى قصر كبير وتقيم الحفلات الساهرة للمجتمع التجارى تستعرض فيها أفخم المفروشات والأثاث المستورد (كوين **Quinn 1972: 41**).."

وعلى امتداد ضفاف نهر الجامبيا تطورت فى تلك الممالك ثقافة موسيقية مميزة لموسيقى الجالى **Jali** مع آلاتهم الوترية المسماه كورا **Kora** كما ذكرنا آنفا.

الثقافة الموسيقية

التنظيم الاجتماعى

أين تقع طائفة الجالولو وتتوافق فى نطاق نظام الماندى، كدرجة اجتماعية وما يرتبط بها من أدوار؟ ونظام الاسترقاق (امتلاك العبيد) ما زال موجودا حتى اليوم فى المجتمع الأفريقى، فهناك تميز لذرية الأحرار (هورون **Horon**) عن ذرية العبيد (جونج **Jong**)، خاصة فى مسائل الزواج.

ومن بين الأحرار، نجد طائفة النايمالو **Nyamalo** – وهم الحرفيون وأرباب الصناعات ومنهم الجالولو، وهم طبقة غير ما يعرف بالسولا **Sula** – وهم غير المتخصصين بمن فيهم أعضاء الأسرة المالكة وعلماء المسلمين، والتجار، والفلاحين وهم نواة طبقة الرعاة المستقبليين للجالى. ومن بين طائفة النايمالولا ونجد صبية يرثون مهن وحرف آبائهم، كما تتزوج الفتيات في نطاق مهن آبائهن (انظر نايت **knight 1984: 60- 66**).

الواجبات نحو الرعاة

قديما، كان الملوك من الأثرياء، وتقاسم الجالى مع راعيه المنافع المشتركة، فكانوا رفقاء فى اللعب وهم أطفال، وظلوا على علاقاتهم الحميمة كرجال بالغين.

""كان الجريوت **Griots**(١) يوقظون الملك كل صباح وهم يغنون مدائحهم خارج القصر الملكى، كما كانوا يصاحبونه أينما سافر، ليسروا عنه بالغناء والعزف خلفه، خاصة عندما يقابل ملكا آخر، حيث يغنون المدائح لملكهم. ومن آن لآخر، كان على الجريو أن يسرى عن الملك وأعضاء البلاط بسرد الحكايات عن أسلاف الملك، ويعدد مآثرهم، وربما بعض

---

(١) الشعراء المغنيون الجوالون فى غرب أفريقيا، وكانوا يغنون المدائح، إلى جانب كونهم مؤرخين ورواة للسير، وهم مستودع التراث الشعبى، وينتشرون فى مالى وجامبيا وغينيا، ولهم أسماء عديدة منها الجالى **Jali**، وكذا الحسانية (نسبة إلى قبائل أولاد حسّن فى موريتانيا والصحراء الغربية) – المترجم.

إنجازات الملك نفسه، بحيث يغرقه فى أمجاد أسلافه!، وفى ذلك يبذل الجريو أقصى ما فى وسعه لتسليط أقصى ما يمكنه من ضوء على تلـــك الأمجـــاد، فهو يشعر فى قرارة نفسه بقدرته على المشاركة فى أمجاد عائلـــة أســـياده! (إينيس Innes 1976: 5)..""

وقبل عصرنا هذا، كان الجالى يتمتع بكل مظاهر الاحترام الــصادقة التى ينالها الفنان القدير المتعلم مع قيامه بواجبات مهمه فى شئون الدولة. وقد شكل الجالى بأدائه رباطا مكانيا زمانيا، عندما بعث الحيـــاة فـــى الماضـــى التاريخى والأسطورى وأدخلهما فى سياق الحياة اليومية للشعب.

"...عندما يذكر الجالى الأبطال القدماء فى غنائه، فهو ينظر إلى مـــا يفعله وكأنه يوقظ هؤلاء الأبطال ويعيدهم إلى الحياة (مـــا وولينـــديلا Ma Wulindila) ... وعندما يقول المستمع فى النهاية عن الموسيقى " .. وولى دونتان نا "Wo Le dunta n na (لقد دخلت بين جوانحى...،، عندئذ يكون التأثير المطلوب قد تحقق" (نايت ١٩٧٤: ٧٣)

وقد تغيرت تلك الثقافة الموسيقية بعـــد أن أصـــبحت جامبيـــا محميـــة بريطانية فى عام ١٨٩٤. ومنذ أن تقلصت ثروات أفراد الأسرة المالكة بدرجة كبيرة، لم يعد الرعاة منهم قادرين على مساندة أفراد طائفة الجـــالى وحـــدهم. ومن ثم فقد كان على الجالولو اليوم أن يقدموا خدماتهم على نطاق أوسع مـــن العملاء وذلك بإحيائهم، بصفتهم مستقلين Free Lancing، مختلف المناســـبات الاجتماعية، كحفلات الزفاف ومراسم تسمية الأطفـــال Naming Ceremony،

حيث تقدر الجماهير معلوماتهم ومواهبهم الفنية. وعلى الرغم من كل ذلك، فحتى فى عالم اليوم المشوش والمتوجه بكل قواه نحو المادة، وحيث قد تجد أحد أفراد أسرة مالكة إفريقية يعمل فى وظيفة دنيئة فى أوربا، ما زال الجالولو يحتفظون بعلاقات وطيدة يسودها الدفء والمودة مع رعاتهم القدامى ومازالوا يمثلون حلقة وصلة حيوية ذات أبعاد عميقة لثقافة الماندى.

النقل Transmission

يتعلم الجالى حرفة العزف على آلة موسيقية من خلال تتلمذه على معلم واحد. وفى أثناء فترة المراهقة وبواكير الشباب، يرسل الآباء أبناءهم إلى قريب يكون لديه برنامج تدريبى صارم. وبعض أفراد الجالولو يتخصصون فى عزف آلة الكورا**Kora** ، وآخرون يعزفون الأكسلفون **Xylophone** (البالو **balo**)، أو واحدة من أنواع عديدة من اللوت **Lute** ذى الرقبة الطويلة تعزف بالنبر **Plucked** وتسمى الكونتنج **Konting**، ونجونى **Ngoni**، أو الجيتار. وتشارك الفتيات، واللاتى يكون واجبهن الأساسى هو الغناء، فى التدريب ولكن بصفة غير منتظمة. ويقوم صغار الجالولو بخدمة الكبار، وهم يتلقون تدريجيا كما كبيرا من المعلومات. ويحافظ الجالولو على تراثهم الشفهى المتمثل فى حفظ السلالات وأشجار العائلات المتشابكة، ورواية قصص أسلاف رعاتهم من أبطال الشعب. ويستلزم أداؤهم مستوى مدهش من القدرة الفنية، فهو أكثر من مجرد سرد تاريخى موضوعى، وقد صمم لكى ينتزع الاحترام والعرفان من قبيل الجماهير.

معلومات الجالى

يعتبر الكلام (كوما **Kuma**) عنصرا رئيسيا فى موسيقى الجاليا **Jaliya**. وتشير فنون السرد القصصى فى التقاليد الجامبية إلى فترتين تاريخيتين: (١) عصر سونجاتا وتكوين مالى (نحو عام ١٢٠٠) و(٢) عصور آخر المانسا **Mansas** (الملوك؛ نحو عام ١٨٠٠). وتتم رواية القصص باللهجة العامية مع صور شعرية قليلة، ويبعث المغنى الجالى الحيوية والنشاط فى الشخصيات بإعادة بعث كلماتها. وتحتوى الأغانى على أقوال حكيمة حول الناس والمواقف التى ترتبط دائما بموضوعات العيش والحياة بصفة عامة. وفيما يلى بعض الأمثلة (نايت **Knight 1984: 78-80**):

القدرية الإسلامية : "قبل أن يخلق الله الحياة، خلق الموت".

أحكام أخلاقية : "الملوك الثرثارون كثيرون، أما رجال الإنجازات العظيمة فقليلون".

: البؤس قاس على المرأة، ومن العار أن يكون قاسيا على الرجل".

نصيحة : "العالم فى تغير دائم. إذا كان هناك البعض من يعرف ماضيك، لا تخبره عن شئونك فى الحاضر".

ملاحظات : "الحياة لا تساوى شيئا بلا محادثة".

عن الثروة : "الثورة ليست هى المقوى الأساسى للحياة؛
الثروة وجدت كى تنقذك من الخزى"
الرجل الغنى يرث الثروة.

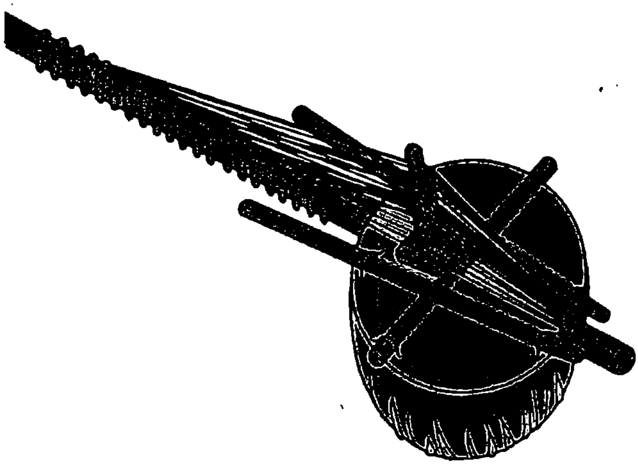
عن الجاليا من يضع فى يدى مائة، سأمدحه
بفمى مائة مرة".
إن حامل الأحمال العظيم قد وضعنى على ظهره...
والفيل لا يتعب على الإطلاق من حمل خرطومه".

العناصر الأدائية

الكورا Kora

الكورا آلة فطرية إفريقية وتنفرد بأجزائها المتعددة (شكل ٣-٤). ويقسم علماء الآلات الموسيقية **Organologists** تلك الآلة كهارب قنطرة **bridge harp**، وهو نوع من أنواع هارب المسامير **Spike Harp**، وهى آلات لها رقبة طويلة تمتد مخترقة صندوق الصوت (المرنان **Resonator**)، والذى يكون فى العادة نصف يقطينة (قرعة **Calabash**) يابسة ومغطى بالجلد. أما هارب القنطرة، والذى تعتبر الكورا أحسن أمثلته، فله قنطرة **bridge** بها حزوز على الأجناب تمتد من خلالها الأوتار، ويشير اسم الهارب إلى تعامد الأوتار على مستوى صندوق الصوت (انظر تشارى **Charry 1994**، **2000**؛ دى فال **De Vale 1989**، نايت **Knight 1971**، **1972**).

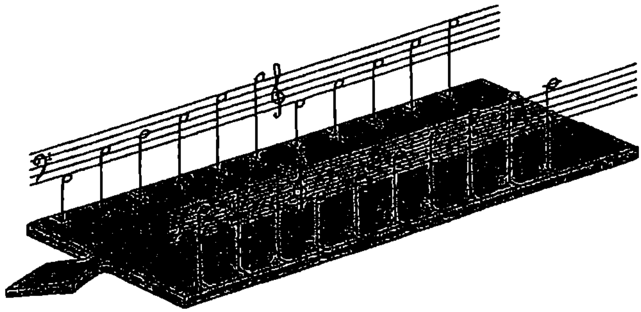
وللكورا جانبان أيسر وأيمن مثل الجسم الآدمى. وقيام العازف بغمز الأوتار **Plucking** بالتناوب يسارا ويمينا يتيح له استفادة كاملة من التماثل الثنائى على الجانبين. وأحيانا ما توضع على القنطرة خشخيشة من قطعة معدنية مسطحة لتعزيز طعم الإيقاع وجرس الصوت الصادر. وكما فى اللامبانجو، قد يستدعى الأمر وجود الكونكونج **Konkong**، وهى جملة قرار متكررة **Ostinato** بالدق على المرنان. وبضبط حلقات الدوزنة **Tunning rings** على طول الرقبة، يقوم الجانى بضبط أوتاره الواحد والعشرين فى أنماط من سبع درجات لكل أوكتاف.



شكل (٣- ٤) الكورا

وفى الكورا، مثلها فى ذلك مقامية كل سلالم الجاميلان **Gemelan** فى موسيقى جاوه التى تعتبر تنويعا منفردا لمعيار عام، تكون المسافات الموسيقية بين الدرجات محسوبة فى غير دقيقة مقابل معيار مجرد ثابت.

واللامبانجو **Lambango** مضبوطة على نظام دوزنة يعرف باسم دوزنة سوتا **Sauta Tuning** (انظر شكل ٣-٥).



شكل (٣-٥)

قنطرة آلة الكورا **Kora** وترى الأوتار مضبوطة طبقا لنظام الدوزنة سوتا **Sauta** (رسم رودريك نايت **Roderick Knight**)

وكما هى الحال فى معظم الثقافات الموسيقية، يربط موسيقيو الماندى على سبيل المجاز الدرجة الموسيقية بالفراغ المادى من خلال كلمات مثل: عال – منخفض **high – low**، وصعودا – هبوطا **ascend – descend** ورغم ذلك، فالمتحدثون باللغة الإنجليزية واللغة الماندية يستخدمون تلك المصطلحات بطريقة عكسية (تشارى **Charry 2000: 325**). وعلى سبيل المثال يسمى عازفو الكورا الأوتار الغليظة (الباص **Bass**) "عال **high**" والأوتار العالية (السوبرانو **treble**) "منخفض **low**". وسبب ذلك أن الأوتار الأطول والأغلظ تقع فوق تلك الأقصر طولا والأرفع عندما يقبض الجالى

على الآلة للعزف. وهكذا فالمقطع الصاعد طبقا للمصطلحات الغربية، يكون هابطا لعازف الكورا.

وفى أثناء العزف، وعندما يكون التوكيد على النص، يصاحب عازف الكورا المغنى بكومبينجو **Kumbengo** أى جملة آلية متكررة **Ostinato**.(١) وبتكرار الجملة مرات ومرات مع تنويعات بارعة، يرشح الكومبينجو الهيكل المقامى **Tonal framework** وموازين الإيقاع للمقطوعة الموسيقية. وهناك مقاطع فيرتيوزية **Virtuosic**، يستعرض فيها العازف مهاراته الفائقة في العزف ويطلق عليها "بيريمنتينجو **Birimintingo**" وتكون عبارة عن فواصل موسيقية **interludes** بين الأجزاء الغنائية. وفى الأسطوانة المدمجة -١، تراك ١٧، يصاحب سوسو كوياتيه بعزف كومبينجو، ومن آن لآخر نجده يؤدى مقاطع تشبه البريمنتنجو، وعادة ما تكون الأخيرة مجرد فقرات حشو تظل مقيدة فى نطاق المساحة الزمنية، وليست بيريمنتينجو ناضجة **Full Fledged**، قد يتوقف عندها هيكل الكومبينجو مرغما وخلال فترة التلمذة المهنية تلك تركز الدروس على الكومبينجو.

ويلتقط الموهوبون الصغار الموتيفات البيريمنتينجو وهم يستمعون إلى معلمهم وهو يعزف. ومن المثير للاهتمام أن المعلم لا يعلم طريقة الدوزنة **tunning** للآلة الموسيقية إلا عندما يكون المتدرب (الصبى) مستعدا للمغادرة. "... إن إعطاءه درسا حقيقيا حول كيفية ضبط (دوزنة) الآلة

(١) جملة (أو نموذج إيقاعى) تتكرر فى استمرار. ويقال باصو أوستيناتو **Basso Ostinato** قرار عنيد أو متسلط لجملة فى القرار لها نفس الخواص – المترجم.

الموسيقية، يعتبر المفتاح الأخير نحو الاستقلالية. ومن ثم، يتم تأجيل ذلك الدرس حتى يشعر معلمه أنه قد أصبح مؤهلاً تماما للبدء فى مسيرته الفنية.." (نايت Knight 1984: 77).

الفن الشفهى Verbal Art (فن الرواة والحكائين)

تبين تسجيلات اللمبانجو أن المغنيين كان فى إمكانهم أن يمزجوا عدة أساليب شفهية للتقديم فى أداء واحد وقد يتوقف الجالولو عند لحظات مختلفة فى أثناء الأداء ليقص الحكايات بلغة الكلام العادى، وقد يغنى بصوت رخيم، أو يلقى قصيدة مديح لها وزن وقافية، أو يخرج الحكم والأمثال، ويشير إلى أبطال بعينهم فى أغان سردية Narrative Songs والجرْس الصوتى Timbral quality المفضل، يكون صادرا بقوة فى ترديد ورنين من الصدر والحنجرة المشدودة، بحيث يستدعى قوى أبطال الماندى من خلال الصوت نفسه.

ويؤدى المنشد دوره بوحدتى بناء للفورم: دونكيلو donkilo، وهى تتكون من لحن من عدة جمل، وساتارو Sataro، وهو لحن يعتمد على الارتجال لنص إما يؤدى غناء chanted أو كلاما spoken. وبعد جزء الساتارو، قد يعود المغنى إلى الدونكيلو أو قد يفسح مكانا لفاصل عزف آلى. وفى أدائها للامبانجو، تبدأ "كيواتيه" دائماً بفقرة قصيرة من غناء دونكيلو رخيم، ويكون باقى الأداء ساتارو. وعندما يدق "جوباتيه Jobateh" جزء الكونكونج Konkong، نجده يقاطع الغناء بتعليقات وعبارات مديح بأسلوب معين فى الكلام. وتضع النساء (الجالى موسولو Jali Musoulu) المعايير

القياسية لكل المغنيين. كما قال الجالى نيولو جيباتيه **Nyulo Jebateh** لرودريك نايت **Roderic knight**:

"... لدينا من نطلق عليها "نجارا **Ngara**" (المغنية الأعلى)، التى لا تهمها الحشود، فهى لا تخاف من أى شيء إلا الرب. ويمكنها أن تقف فى مواجهة الحشد وكل العيون عليها دون أن يضطرب لها جفن "كيجو فارا **Kijo Fara**" ويمكنها أن تشق الهواء بصوتها "فيتينج **Feteng**" عندما تصيح فى الجموع، لكنها تفصل ذلك فى إحساس بالمودة "واسو **Vlasu**" والمشاعر الرقيقة "بالافا **Balafa**" ولذا تتعاطف معها الجماهير. وهى ترتكن إلى مواطن قوتها "تابورانجو **Taburango**" فى أدائها، ولا تخلط الكلمات معا على الإطلاق "فارانفنساندى **Faranfansandi**" بحيث تفتقد الوضوح، بل تختار كلمات تضم بين طياتها جوهر رسالتها "السيجيرانجو **Sigirango**"، وهى كلمات يوافق كل المستمعين على أنها صادقة "ساهاتا **Sahata**". (نايت ١٩٨٤: ٧٤).

الاستماع إلى "اللامبانجو **Lambango**"

القرص المدمج ١:١٦

لامبانجو **Lambango**(٣: ٢٠).
أغنية ماندى، أداء ماريانو كوياتيه، كيكوتو سوسو، وسينى جوباتيه. تسجيل ميدانى لرودريك نايت. الجامبيا، ١٩٧٠.

لم أدرس الجاليا **Jaliya** مع خبراء على الإطلاق، والجزء التالى هو تفسير للامبانجو على أساس استماعى بانتباه للتسجيل للأسطوانة المدمجة، تراك ١٧). وفى هذه المقطوعة، يتيح دليل الاستماع بانتباه نظرة عريضة شاملة، بينما تتبع مناقشة النص التسجيل على القرص المدمج على نحو أكثر تركيزا. وقد ألح عليك كى تستخدم ذلك النوع من الاستماع المركز لكل التسجيلات الصوتية إن الجمل المتكررة فى عزف آلة الكورا وأداء القرار المستمر "الكونكونج" هى التى ترسخ السياق المقامى والإيقاعى للأغنية. وتكون الطرقات البطيئة المتحركة فى الكونكونج علامة بارزة على ثلاث مراحل **moments** فى دورة من ثمانى ضربات إيقاعية على النحو التالي:٥٦٨١٢٣٤. وخلال الضربات من ٥ إلى ١ يبدو النسيج الموسيقى متعدد الطبقات ومتعدد الإيقاع، إلا أنه خلال الضربات من ١ إلى ٥، سنسمع رغم ذلك صوتا عاليا (سوبرانو) منفردا **treble** من الكورا.

الأغنية

تعمل أغنية كوياتيه فى نطاق مدى ميلودى مقيد بمسافة الخامسة **Fifth** أو السادسة **Sixth**.[1] وتتطابق درجاتها **Pitches** مع نظام الدوزنة **Tunning** لآلة الكورا، كما يساعد لحنها على ترسيخ المركز النغمى للمقطوعة. وفى استطاعة

(١) الخامسة **Fifth** بعد موسيقى فى الميلوديا والهارمونيا يأخذ خمس درجات **steps** على السلم الموسيقى (مع عد نوتتى القاع والقمة)، والسادسة **Sixth** هى المسافة بين الطبقة الأولى والسادسة (مع عد نوتتى القاع والقمة) على السلم الكبير **Major Scale** – المترجم.

المحلل الموسيقى الغربى من وصف الإطار الخارجى لألحانها كنزول تدريجى مع بعض التموجات. وهى تقسم الإيقاعات فى حرية، مما يعطى الانطباع أن صوتها يطفو فى مراوغة فوق الأجزاء الآلية المتشابكة فى أحكام. ويأتى النص فى انفجار سريع من المقاطع اللفظية **Syllables**، ورغم ذلك نجدها بين الحين والآخر تغنى عدة درجات على مقطع لفظى واحد من النص **Melisma**(١) وعلى غرار أعضاء الكنيسة الأفروأمريكية (انظر الفصل ٤) فإن جوبيتاه يجاوب موعظة كوباتيه بالتوكيد، والعمل المتقن.

الاستماع بانتباه

اللامبانجو Lambango

القرص المدمج ١٦: ١

قراءة العداد	النص والترجمة(٢)
مدائح لموسى مولو **Musa Molo**(٣) (الأبيات ١-١٠)	
0:00	١ (تلاوة)

(١) الميليزما فى الأصل أغنية أو لحن عكس تلاوة أو مقطع يتميز بكثرة الزخرفة والحليات، كما يمكن أن تكون عدة نوتات تؤدى فى مقطع لفظى واحد. وهو المعنى المستخدم هنا - المترجم.

(٢) قام عازف الكورا الحاج بابا سوسو **Alhaji Papa Susso** وعالم الموسيقولوجيا الإثنية رودريك نايت **Roderic Knight** بإجراء عملية النقل **Transcription** والترجمة لدليل الاستماع بانتباه.

(٣) أحد قادة جامبيا فى القرن العشرين - المترجم.

	نيتى كيكوتا سوسو، نينج سينى جلاباتى، تينج مارياتو: نتيلو بى ريكوتولا جانج لى أنا كيكوتا سوسو، مع سينى جوباتيه وماريـــاتو كوباتيـــه. نحـــن نسجل هنا اليوم
0:14	٢ (غناء) بى، مباجاجا، جابا سيريمانج نينج جابا، تاراوارى فولو نينج كيلو بى مانج كانايانج. [جاموديرو Jamindiro لموسى مولو] شعوب الفولا والحرب ليسوا كيانا واحدا. (**ملاحظة:** جاموديرو يعنى غناء شعر غنائى مؤسلب فى مـــديح موســـى مولو، ملك شعب الفولا، جيران الماندى).
0:26	باندى بانا. فولو سيريمانج جانج الفولا الغنى. سيريمانج، وهو الفولا هنا
0:34	٤ (غناء) وو بالا. جيجى. أوو بالا بانتا، نيا – نانا – موسا أوه، بالا. لقد ذهب بالا، موسى ذو الأربعة أعين. (**ملاحظة:** بالا هو اسم الشهرة لموسى. وتعنى كلمة العيون الأربع أنه يرى كل شىء)
0:43	٥ (غناء) أنيانا بالا. بارومبا كومبينجو دياتا بالا لا، نيا–نانا موسى. يالا أنيا. كانـــت الأحداث فى بارومبا لصالح بالا، موسى ذو الأربع عيون. (**ملاحظة:** لصالح بالا – حرفياً "كانت أثيرة لديه")

٦ (تلاوة) بالا مافارو. سورا بالى جانجونجو دياتا آلا بالا العظيم. كانت الجملة فى سورا مابى ناجحة بالنسبة به. (**ملاحظة:** كانت بارومبا وسورا بالى قلعتين لشعب السونينكى، وهم إحدى عشائر الماندى، ويشير النص إلى المعركة بين الفولا والسونينكى)[١] .	0:47
٧ (غناء) أنيا لا بالا سورا بالى كومبينجو دياتا بالا لا نويا – نانى موسى بالا آنيــا. كانت الأحداث فى سورا بالى لصالح بالا، موسى والأربعة أعين.	0:52
٨ (غناء) بال مغا موسى فى دوجو جامينج كو (؟) بالا مغا موسى أنينيج بولوسى سيمبا (؟) بالا مغا موسى أنينج كى دومودا (؟) جيجو – أوو بالا، بالا سومایاتا [جاموندیرو] لقد أصبح بالا باردا [مات] (ملاحظة. جاموندیرو تعنى مديحا ومفادها أن بالا كان الرجل الذى لم يكن يدخل المعركة لو علم أنه قد يموت فيها).	0:59

(١) شعب الفولا أو الفولانى **Fulani**. مجموعات عرقية مسلمة تشكل فرعا من عائلــة النيجر كونغو – من شعوب غرب أفريقيا تتناثر فى معظم الدول وتمثل ٤٠% مــن غينيا – المترجم.

1:11	٩ (تلاوة) آفيلى لارينج كيسيريكوندا. آنينج مالو مانج تا بومالى كياما. وقد دفن فـــى كيسيربوكندا. وقد ذهب بلا خزى إلى العالم الآخر.
1:18	١٠ (غناء) وو كامانساياكى، دونيا، وولوبى، إى جامانو بانتا. هــؤلاء النـــاس الـــذين نصبوا ملوكا فى هذه الدنيا وكلهم ذهبت أيامهم
مدائح لديمبو دانزو Dembo Danso[١] (الأبيات ١١-٢١)	
1:26	١١ (غناء) وو كا مانسيا دى، كيبيلى – أو ديمبا، إيى، ياسين بارو لا ديمبا سومياتا. هؤلاء الناس نصبونا ملوكا، كيبيلى، أو-ديمبا ، إيه ياسين بارو لقى حتفه
1:31	١٢ (تلاوة) ساليماتا بونجا فارا. ديمبا دامودا آنينج ديمبا تيجيليما (؟) فانانج بى كانجيلييتى [جاموندیرو لدیمبادانزو] [٢] وهو الآخر يرقد فى كانجلييتى
1:36	١٣ (غناء) كيبيلى أو – ديمبا . بوماجيلا نا ديمبا سومایاتا (؟) ديمبا ... كانجلييتى. كيبيلى أو. ديمبا . ياسين بارولا ديمبا سومایاتا.

(١) أحد القادة فى جامبيا – فى القرن العشرين – المترجم.
(٢) فى الأصل ديمبو وأحيانا ديمبا ويبدو أن ذلك حسب موقع اللفظ من الإعراب – المترجم.

[جاموندیرو لدیمبا] مات دیمبا وهو یرقد الآن فی کانجلیبیتی مات دمیبا یاسین بارو	
١٤ (تلاوة) فوو فانانج مو نینسی دیمبا لی تی. آه کان آه دینجولو بالوندی، آینج واندی دینجولو بالوندی. سالیماتا تونجا فارا. وو لی مو دیمبو دانزو تی. کان لنا بمثابة البقرة الأم. کان یقدر علی إطعام صغاره وصغار الآخــرین أیضا سالیماتا بونجا فارا. کان ذلك هو دیمبو دانزو	1:51
١٥ (غناء) وو لونجولو بی مانج دی. لونجولو بی مانج دی موجو فانانج نا لونجولــو بی مانج دی (؟) الإجازة لیست کل یوم (؟)	1:58
١٦ (غناء) نیتی موسا فیلی لوتا دیمبو دا لا لونج دولا. آکو، "مانسا جونج سی کیمــو دی ن نا؟" دیمبو کا مفاتا. رأیت موسی واقفا بباب دیمبو یوما ما. قال "أی ملك یمکنــه أن یعطینــی مائة"؟ وقد أغضب ذلك دیمبو. (**ملاحظة**: کان موسی بذلك یحط من قدر دیمبو عندما طلب منه مائة فقط، فدیمبو مشهور بعطائه الکبیر للأبقار أو العبید).	2:03
١٧ (غناء)	2:12

	ناينج نى مانج نا كيم دى... موسى فيلى، كونت لا ديمبا مانج تومونج كى (؟) ألم يعط مائة لموسى فيلى؟ ها لم يخرب ديمبا القرية طبقا لرواية كونتي[١]...؟
2:18	١٨ (غناء) كيمى نى مانسولو بانتا، جالى مارا مانسولو دوجوياتا. ذهب الملوك الذين يعطون بالمئات، قليل هم رعاة الجالي
2:23	١٩ (غناء) نتيلو كيتا كونويا. م بى يارانا، ستيا يورو تى ن نا. آى سلام أليكا. نحن (الجالى) أصبحنا مثل النسور. نحن نحلق عاليا، ولا مكان لنا نستقر عليه سلام عليكم. (**ملاحظة**: مكان نستقر عليه – يعنى نبحث عن رعاة).
2:28	٢٠ (تلاوة) ساليماتا بونجو فارا، ديمبو دامودو آنينج ديمبو تيجبيليما (؟) إيه بى كوزيمارى كى، إيه بى جيكلينج كى.
2:35	٢١ (غناء)

(١) الحاج باى كونتى **Alhaji Bai Konte** (١٩٢٠ – ١٩٨٣) مداح جالى من بريكاما فى جامبيا كان يعزف الكورا ذات الـ ٢١ وترًا، ويقال إنه أول عازف لتلك الآلة يعزف فى الولايات المتحدة كعازف منفرد فى مهرجان نيوبورت للجاز عام ١٩٧٣. وله ولدان ديمبو كونتى **Dembo Konte** وشريفو كونتى **Sherrifo Konteh** يعملان فى نفس المهنة – المترجم.

	سيبا – أو، فولو بى تامبرينا كو (؟). ساراكاتا بونجا فارا، بونجا ماما دى سيبا – أو، كان هؤلاء كلهم فى الماضى [جامونديرو للبونجا، أحد مساعدى ديمبو وابن مامادي]
مدائح لجيونو كوروبالى Jewunu Kurubali (الأبيات ٢٢-٢٣)	
2:42	٢٢ (غناء) كوو، نى آى بى نا وايى فولو لا آى سافولو ما بيريما كوناتى. يا مارو جانج، سيبا – أو (مدائح لسونجاتا كيتا) قل، عندما تستهل طريقك (الغنا)، يجب عليك أن تبدأ بمديح لـ ما بيريما كوناتيه Ma Biraima Konateh.
2:51	٢٣ (غناء) سيبو بانتا، إيى سالام أليكا ذهب الكبير. عليه السلام Peace be upon him

النص

يحتفى هذا الأداء اللامبانجو بثلاثة قادة فى جامبيا فى القرن العشرين: موسى مولو **Musa Molo** (الأبيات من ١-١٠)، ديمبو دانزا **Dembo Dansa** (الأبيات ١١-٢١)، وجيوروكوروبالى **Jewuru Kurubali** (الأبيات ٢٢-٢٣). ويشيد النص بأماكن وقعت فيها أحداث مهمة فى حياتهم، ويمدح كرمهم، ويمجدهم بإلقاء شعر غنائى مؤسلب للمدائح، وهو ما يعرف

فى لغة الجالى بالجامونديرو Jamundiro. والنص لا يعتبر سردا مستمرا، بل هو سلسلة من المدائح وإحياء لذكرى أحداث تاريخية قومية.

قارع طبول من داجبون Dagbon[(١)]

تقلد الموسيقيون وظائف مهمة فى مجال الشئون السياسية لمعظم الدول الإفريقية التقليدية، ونستعرض فيما يلى سيرة حياة واحد من هؤلاء الأشخاص.

سنسمع فى تسجيل الأسطوانة المدمجة -١ تراك ١٨، غناء ودق طبول لشعب الداجامبا **Dagbamba** (ويعرف أيضا بالداجومبا **Dagomba**) ويعيش فى إقليم السافانا الجنوبية لغرب أفريقيا (غنانا). وقد سجلت الموسيقى عام ١٩٨٤. والمؤدون من اللونسى **Lunsi** (لوون – سيي؛ **Loon-see** والمفرد لونجا **Lunga**، لونج – آه **Loong-ah**)، وهم أعضاء عشيرة من أسلاف الطبالين. ومثل مغنى جالى الماندى، يؤدى اللونجا الكثير من المهام الحيوية فى حياة الداجبامبا – فهو فنان رواية **Verbal artist**، وخبير أنساب **genealogist**، ومستشار للأسرة المالكة، وخبير ثقافى، ومغنى حكواتى **entertainer**. وقد تطورت تقاليد اللونسى **Lunsi traditions** فى داجبون

---

(١) منطقة السافانا فى غرب إفريقيا تحت حزام الساحل **Sahelbelt** وتعرف بالسودان **Sudan**، (وهى غير السودان القطر الشقيق جنوب مصر) ويتحدث أهلها اللغة الداجبانية **Dabgani Language**، وقد تفرقت تلك الأقوام إلى عشائر عرقية: الداجبامبا **Dagbamba**، والمامبروزى **Mamprusi**، والنانومبا **Nanumba** ويطلق على مواطن الداجبامبا داجبون **Dagbon** فى غانا ويبلغ عددهم نحو المليون – المترجم.

Dagbon وهى مملكـــة تراتبيــــة hierarchial، متمركـــزة فـــى داجبامبـــا. (تشيرنوف Chernoff 1979، ديجدجى Djedje 1978، لوك Locke 1990)

القرص المدمج ١:١٨

"تـــاج بيجـــو Nag Biegu (الثـــور البرى المتوحش) أغنيـــة شـــعبية راقصة تقليدية تعرف "بمديح الاسم يصاحبها رقص name dance song يؤديها قارعو الطبـــول اللونـــسى Lunsi فى شعب الداجبامبا. تسجيل: ميدانى لدافيد لـــوك David Locke. غانا ١٩٨٤.

الطبول The Drums

يعزف اللونسى على نوعين من الطبول – جونج جونج gung-gong، واللونجا Lunga (انظر شكل ٣-٦). وفى كل من النوعين تثبت الطبلة على كتف العازف بحزام لتتلقى الضربات بعصا خشبية مقوسة. وطبلة الجونج-جونج (جوونج – جاونج goong-gawng) أسطوانية الشكل ومنحوتة curved لها سير جلدى snare على كل من رأسيها الاثنين، أما طبلة اللونجـــا فيـــتم نحتها من خشب الأرز Cedar wood على هيئة الساعة الرملية homglass. ويمكن للعازف أن يعدل من قوة الشد لجلد الطبلة عنـــدما يقـــصر الأوتـــار الجلدية المشدودة بين الرأسين، وبذا يمكنه تغيير الطبقة الـــصوتية لنغمـــات الطبلة. وعندما يكون العازف متمكنا، فإن صوت الطبلة يكون قريبـــا مـــن الداجبانلى Dagbanli، وهى اللغة التى يتحدث بها الناس فـــى داجبامبـــا. إن اللونسى يتكلمون ويغنون على آلاتهم الموسيقية. وهؤلاء الموســـيقيون مـــن الحكائين story tellers، مؤرخون لتاريخ شعبهم وأمتهم.

رقصة مديح الأسماء A Praise Name dance

تعتبر "الناج بيجو Nag Biegu" (ناه – أوه بى – آه – أوو nah – oh – bee – ah – oo) واحدة من رقصات مديح الاسم Praise Name Dances (ساليما Salima) فى بلاد الداجبون Dagbon. ويعنى عنوانها الثور البرى المتوحش Ferocious wild bull، ويشير إلى قائد الأعداء الذى هزمه نا أبو دو Naa Abu du فى نزال درامى (رجل لرجل). وفى تلك الساليما يوجه المديح إلى أبودو(١) ملك داجبون فى أواخر القرن التاسع عشر، وقد اشتهر بالشجاعة والقيادة الحكيمة. وكان أبودو، فى معرض لسخريته من تحدى زعيم إحدى الأمم المجاورة له فى الحرب، يقول " إننى ثور برى خطير – تعالى واقتلنى إذا كان ذلك فى استطاعتك"، ويستدعى الشعب شجاعة مليكه عند الرقص على قرع الطبول.

والموسيقى ذات صيغة كورالية على قصيدة من الشعر verse-chorus form (انظر المدونة المعدلة ٣-١٦ ودليل الاستماع بانتباه). وفى القصيدة الشعرية، يمتدح المغنى وعازف اللونجا الأول نا أبودو، ويومئ إلى أحداث قيادته، ويتجاوب اللونسى، وطبلتان من الجونج جونج مع الأشعار بضربات طنينية مفردة "بوم بوم booming"

---

(١) عبد الله ...!! – المترجم.



شكل (٣-٦)

اللونسى أثناء الأداء

وتؤدى جملة كــورس الطبــول **drummed chorus** تلــك وظيفــة الكُلاَّب**hook** فى الأغنية الشعبية **pop**، أى جملة تعلق بالذهن. وفــى تلــك المقطوعة يمكننا سماع مثال آخر من الموسيقى المبنية مــن ثنائيــة زمنيــة **Temporal duality** بنسبة ٣: ٢. والتدوين المعدل المبين فى شكل (٣-١٦) هو مجرد كروكيات تظهر البراعة الفنية لهؤلاء العازفين الجهابذة.



المدونة المعدلة ٣-١٦

ناج بيجو **Nag Biegu**-جمل جماعية للطبول مع إجابة شعرية.

(إيقاع قياسى **standard** فى موازير من ٥-٧، ولو أن النسخة المسموعة فى التسجيل ذات جمل أكثر بساطة وأشد إثارة.

الاستماع فى تركيز

ناج بيجو **Nag Biegu** (الثور البرى المتوحش)

القرص الدمج ١: ١٨

قراءة العداد	التعليق
0:00	نداء من الطبل اللونجا الرائد
0:08	كورس بالإجابة، طبول اللونجا وجونج-جونج gung-gong
0:21	شعر غنائى يلقيه المغنى بمصاحبةِ طبلِ اللونجا
0:59	كورس بالإجابة من طبول اللونجا وجونج-جونج
1:09	شعر من المغنى وطبل اللونجا الرائد
1:45	كورس بالإجابة من طبول اللونجا وجونج-جونج
1:55	خفوت تدريجى فى أثناء إلقاء الشعر

النص

ناج بيجو: يكون نص الداجبانلى **Dagbanli** مع ترجمة إنجليزية لجملة الكورس على النحو التالى:

ناج بيجو لا تو تو تو	إنه ناج بيجو
ناج بيجو لا تو تو تو	إنه ناج بيجو
ناج بيجو لا تو – إن نيول	إنه ناج بيجو – إنه هو
ناج بيجو لا تو	إنه ناج بيجو
ناج بيجو لا تو	إنه ناج بيجو
ناج بيجو لا تو – كومو!	إنه ناج بيجو – اقتله!

سيرة حياة أبو بكارى لونا Life story: Abu Bakari Lunna

قمت بتسجيل مقابلات عديدة مع معلمى مــن داجبــون **Dagbon** أبــو بكارى لونا **Abubakari Lunna** (انظر شكل ٣–٧). وعندما قابلــت الــسيد لونا عام ١٩٧٥، كان يعمل كخبير مع فرقة غانا الشعبية، وهى فرقة ترعاها الحكومة لأداء الفنون الأدائية ومقرها أكرا عاصمة غانا. وفى عــام ١٩٨٨ تقاعد من وظيفته الحكومية وعاد إلى شمال غانا، حيث كان يقوم على خدمة والده لون – نا وومبى **Lun-Naa Wombie**، حتى وفاته. وحاليا يعول السيد لونا أسرته بالعمل كطبال، ومزارع، ومعلم والمقتطف التالى من قصة حياتــه يتم التركيز فيها على معلميه.



شكل (٣–٧)

صورة فوتوغرافية فى الاستديو لأبى بكارى فى شبابه

هناك فروق مهمة فى البيئة والتاريخ، والثقافة بين ما يدعوه أبو بكارى "الشمال The north"، و"الجنوب South"، وبينما نجد أن والده قد انحدر من سلالة طويلة من الطبالين فقد كانت أمه سليلة إحدى الأسر المالكة.

كيف تعلمت قرع الطبول؟

أبو باكارى هو اسم جدى لوالدى. وقد أنجب أزيما **Azima** وأليدو **Alidu**، وكان أزيما هو والد (معلم) نجولبا **Ngolba**، أما أليدو فكان والد وومبى **Wombie** الذى هو أبى. واسم جدهم الكبير هو الذى أحمله الآن. ولم يدعنى والدى "ابن **son**" على الإطلاق حتى وفاته، فقد كان يدعونى "الجد **grandfather**". وقد سلكت مسلك الجد، فكنا نلعب دائما كحفيد وجد!

وفى طفولتى لم يكن والدى فى داجبون. فقد كان يعمل حارس أمن فى جنوب بيبيانى **Bibiani**، مدينة الذهب، وكنت أعيش مع واحد من معلمى والدى، وهو عمه لون نا نيندو **Lun-Naa Neindoo** وكان رئيسًا لفرقة طبول ووريبوجو **Woriboggo**، وهى قرية قرب تولون **Tolon**. وعندما كنت فى السادسة أو السابعة، أخذنى جدى لأمى تالى – نا ألاسانى **Tali-Na Alaasani** (وكان رئيسا تولون) إلى شقيقه الأكبر، وكان أيضا رئيساً فى ووريبوجو فى ذلك الوقت، لكى أكون طفله بالمشاركة **shared child**. وفى تقاليد قرع الطبول لدينا، عندما تزوج ابنتك، ويكون من حظها أن تنجب أبناء، يكون على الزوج أن يعطى واحدا منهم إلى عائلة الأم، وهكذا عشت فى بيت الرئيس.

مكثت مع خال أمى لفترة أربع أو خمس سنوات، عندما ألحقنى بالمدرسة وقد أخذوا أربعة منا إلى تولون، بيت عائلة أمى، وعشت هناك مع جدى لأمى. وبدأنا نذهب إلى المدرسة. ومن حسن حظى أن والدى عاد من الجنوب بعد عدة أسابيع. وقد نادانى باسمى، إلا أن خالى قال له آسف. فقد جاء جد الولد وأخذه ليكون مع الزعماء. وهو الآن فى المدرسة. وقال والدى: ماذا؟ وهل هناك معلم أحسن منى؟ "إننى أيضا معلم. كيف يعطى معلم طفله لمعلم آخر كى يدربه في لغة مختلفة؟". وفى الصباح الباكر، توجه إلى تولون، وأخذنى من يدى. وكنت سعيدا لأن والدى جاء ليأخذنى (انظر شكل ٣-٨).

قضى والدى معى شهرا، وعندما عاد إلى الجنوب أخذنى معه. إلا أنه لسوء حظى لم يجد والدى وقتا ليعلمنى. ومرت سنوات، وعندما عاد والدى إلى داجبون بمناسبة مهرجان دامبا **Damba** (احتفال سنوى بميلاد النبى محمد)، أخبر جدى، لون – تا نيندو أنه لو احتفظ بى فى بيبيانى، سيكون فى ذلك ضرر على مستقبلى، فهو يريد أن يتركنى فى موطنى ولا يريد أن أكون من أهل الجنوب.

وبدأت فى تعلم أحاديث الطبول لدينا والغناء. وقد بدأ لون – نا نيندو **Lun-Naa Neindo** معى بتعليمى داكولى نى بى با **Dakoli Nye Bii Ba**، وهى بداية فن قرع الطبول (أى الذخيرة الموسيقية **repertoire** الأولى التى

يكتسبها صغار اللونسى)، وهى على النحو التالى: الله هـو الخـالق. إنـه يستطيع أن يخلق شجرة، ويمكنه أن يخلق العشب، كما يمكنه أن يخلق إنسانا. لن يمكنك أن تدق جميع الطبول قبل أن تقول: الله الخالق خلق جدنا، بيزونج **Bizung** (اللونجا الأول). وكان الكبار يعلمون الصغار تلك "الداكولى نى بى يا" بحيث يستطيعون ممارسة العزف فى الأسواق وعندما يدركون أنك تحرز تقدما يبدءون فى تحفيظك حكايات فن دق الطبول **drumming** وفنون الغناء، وفى اليوم المحدد للسوق كنا نحـن صـغار الطبـالين نـأتى معـا ونـدق الطبول بأنفسنا.

وعندما رقى رئيس الووريبوجو **Woriboggo** ووالدى سـامباهي-نـا **Sampahi-Naa** قائداً ثانيا للونا-نا **Lun-Naa** (أعلى رتبة كرئيس للطبول)، لم يكن فى استطاعته العودة إلى بيبياتى. وقد قال والدى "الآن سأعمل معـك على حكايات تاريخ دق الطبول فى بلدنا. وقد بدأ بحكايتـه تينـدى **Tendi** (كرسى السلطة العليا للرئاسة فى دابجون) وكيف نشأت الداجبون، وكيـف سافرنا من نيجيريا – وأتينا إلى داجبون، وكيف أصبحنا طبالين، وكيف علم جدنا بيزونج نفسه مهنة دق الطبول. وعندما كان أبى يروى لى قصة اليـوم مثلاً، كان الغد يأتى علىَّ، وقد حفظتها عن ظهر قلب.



شكل (٣–٨)

صورة شخصية بالاستديو للونا – نا وومبى **Luna Na Wombie**. والد أبو باكارى قبلما كانت الطبقة الحاكمة لداجبون تتبع نظاما تراتبيا معقدا للرئاسة، فقد كان للونسى نظام هرمي لا سيما وظائف السلطة. وتعنى كلمة مبا "**Mba**" الأب، عند طبال اللونجا، يصبح المعلم هو الأب المعلم **teaching father** وطبقا لاتيكيت الدجبامبا **Dagbamba**، لا يناقش الأطفال ألبتة الأوامر الصادرة إليهم من آبائهم.

مكثت مع والدى وقتا طويلاً، أكثر من خمس سنوات. وكان والدى رجلاً قاسيا عانيت معه صعوبات كثيرة بسبب أسلوبه فى التعليم. فكان لا يدق الطبل لك. وقد يغنى جملة ما، وعليك أن تفعل مثله بالدق على اللونجا. وإذا لم تستطع فإنه يواصل الغناء حتى تحاول اللحاق به، ثم ينتقل إلى جملة جديدة.

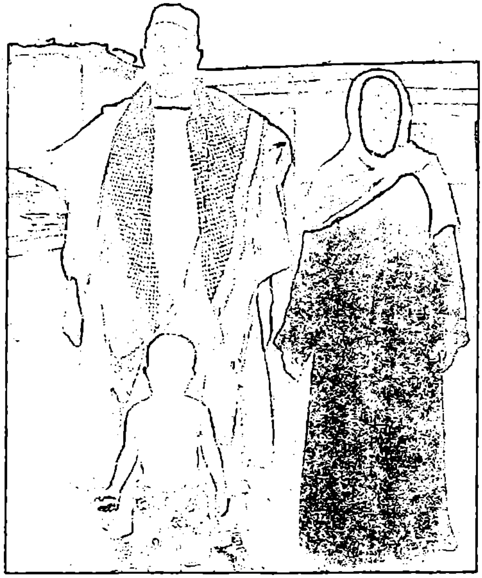
وفيما بعد، أرسلنى والدى إلى "معلمى الأب **Teaching father**" نجولبا **Ngolba**. والذى كان يتمتع بصوت ممتاز، مع إجادة تامة لدق الطبول، كما كان واسع المعرفة. وبذا كان الناس يحبونه. وعندما كان يدق طبوله، كان يثير الضحك من حوله، وكان الناس يستأجرونه: "لدينا جنازة اليوم تعالى وساعدنا...". وقد سافرت معه، وكنت أحمل له اللونجا. ونظرا لمهارته فى الدق، فقد كان لا يكاد يستقر فى منزله، ففى كل يوم كان يُستدعى لدق طبوله. وعلى هذا النحو بدأ الناس يعرفوننى، وكثيرًا ما كان الناس ينادوننى "نجولبا الصغير". ومع ضربات يدى الرخيمة، وسرعة بديهتى، بدأ الناس يحبوننى.

وعندما عملت مع نجولبا كانت لدى بعض المعلومات بالفعل عن فن دق الطبول، ولذا كان من السهل الاستمرار معه. ولم يكن على سوى الاستماع إلى قصصه واتباعه، وكلما كان يسرد حكاياته فى أى مكان كنت أستوعبها جيدا وأحفظها عن ظهر قلب، بل فى بعض الأحيان كنت أسأله قائلاً آه يا عمى لو تمدنى بمعلومات أكثر حول كل حكاية فى أوقات راحتك، فكان لا يبخل على، ومن ثم استمرت عملية تعلمى على يد ما نجولبا. ولقد كنت صغيرا جدا كى أجيد دق كل تلك الإيقاعات ذات التاريخ العميق.

وقد استدعى والدى نجولبا ونصحه قائلاً "... لست سعيدا بكل تلك السفريات التى تقوم بها مع أبو بكارى. فالطبالون لا يسلكون سلوكا حميدا، وقد يحاول البعض إفساد حياتكم. فلنجد وسيلة تحمى بها نفسك، وتحمى أبو

باكارى أيضا..". أبى نجولبا – لا يمكننى أن أنساه أبدا. وأحيانا ما كان يأتينى وأنا فى بيتى، ليدعونى إلى الشراب. ولم أكن أجسر على سؤاله "أبى ما هذا"؟ ففى داجبون لا يمكنك أن تسأله – عليك بشرب ما يقدمه لك.. وقد كررها معى أبى مبا نجولبا عدة مرات.

سبب آخر لمحبتى لمعلمى، أبى نجولبا، هو أنه رغم انفعاله السريع، لم يغضب منى. وكان يحبنى ولم يحجب عنى أى فكرة أو معلومة. وحتى عندما كنت أسأله عن موضوع عام أو شائع قد يعرفه كثير من الطبالين، كفقرة سقطت منى – لم يكن يخبئها عنى. بل يقول لى ".. لقد احتفظت بشىء ما. إذا ما أخرجت كل معلوماتك إلى الجمهور، سيلتقطها بعض من يملكون موهبة التعلم السريع..".



شكل (٣-٩)

أبو باكارى لونا مع زوجته فوزينا **Fusena** وابنهما وهيدو **Wahidu**، **2005**

لقد احترمت نجولبا كوالدى. وفى أثناء موسم الزراعة كنت أستيقظ مبكرا وأتوجه مباشرة إلى المزرعة، لأكون فى استقباله عند حضوره. وإذا لم يكن ذلك وقت زراعة، فكنت أتوجه إلى داره، وأركع لدى بابه، قائلاً صباح الخير. وقد أمكث هناك، دون أن أنبس ببنت شفه حتى يسألنى أخيرا، ".. هل تود الذهاب إلى مكان ما؟.." عندئذ كان يمكننى الذهاب. إن المعلمين يضعون لك القوانين مثل أبيك تماما. ولهذا تحترم عشائر الداجبامبا عندنا المعلمين.

توفى الأب نجولبا فى الجنوب. وعندما يموت طبال عجوز، نضع معه طبلة لونجا وعصا فى المقبرة. وقد أخبرنى الرجل الذى حضر وفاته قائلاً: "قال والدك، لا تضع معى عند دفنى سوى عصا الطبلة. ولا تدفن اللونجا معى. بل اعطها لأبى باكارى..". وقد شكرته على ذلك. وقد أنهينا طقوس الجناز فيما بعد فى داجبون. وقد تحدث الشقيق الثانى لنجوليا إلى كل العائلة، ".. قال لى نجولبا إنه فى حالة وفاته، فلا بد أن يواصل أبو باكارى واجباته. كما يجب أن يأخذ كل ميراثه. ولم يكن لنجولبا شىء من حطام الدنيا سوى طبلته اللونجا ".. لدى طبلته اللونجا.. وهى فى غرفتى الآن.." [انظر شكل ٣-٩ – صوره التقطت حديثا لأبو باكارى وأسرته].

موسيقى شونا مبيرا Shona Mbira Music

يعرض تسجيل آلة النيما موساسا **Nhemasusasa** (القرص المدمج، تراك ١٩) نوعا أفريقيا آخر من الآلات الموسيقية الأفريقية. وتعرف تلك الآلة خارج أفريقيا "ببيانو الإبهام **Thumb Piano**"، ويسميها المتحدثون بلغة

الـشونا Shona ممبـرا Mbira (م م م – بـى – را mmm – bee rah). صوتها المتغير الألوان "الكاليدوفونى Kaliedophonic" (تريـسى Tracey 1970: 12) يتيح لنا أن نتعرف فى عمق على قدرات الموسيقى ذات البنـى الإيقاعية ٣ : ٢، كما أن تقاليد عزف الممبيرا تظهر أسلوبا آخر للموسـيقى الأفريقية يمكنها أن تحول به مجموعة من أفراد منفصلين إلى مجتمع متعدد الأصـوات (بوليفـونى) بالمـشاركة Participatory Polyphonic Community. والمعلومات المتاحة فى هذا الجزء تعتمد فـى المقـام الأول على أبحاث عالم الموسـيقولوجيا الإثنيـة بـول برلينـر Paul Berliner (1993).[1]

السياق الثقافى Cultural Context

التاريخ

يعتبر شعب الشونا Shona، وموطنه الهضبة العاليـة بـين نهـرى زامبيزى Zambezi وليمبوبو Limpopo، من بين الشعوب التى تتحدث لغة البانتو Banto، والبالغ عددها ستين مليونا، وتنتشر مهيمنة على أقاليم وسط وجنوب أفريقيا... ومنذ نحو عام ٨٠٠ كانـت ممالـك الـشونا والـشعوب المجاورة قد حكمت مناطق شاسعة، وكانت هناك قلاع حجرية مثـل قلعـة زيمبابوى العظمى Great Zimbabwe، والتى تعد من أعظـم الإنجـازات

(١) موسيقولوجى إثنى – أستاذ فى جامعة ديوك Duke. تخصص فى تلك الآلة وله كتاب شهير عن الممبيرا فى زيمباوى – من خبراء موسيقى الجاز أيضا – المترجم.

المعمارية فى أفريقيا. وقد شاركت تلك الممالك فى تجارة مزدهرة بالمحيط الهندى بقوى بحرية مثل التى كانت للعرب والفرس، والهنود (مالوز Mallows 1967: 97-115). وقد وصل البرتغاليون هناك نحو عام ١٥٠٠. وفى نهاية الأمر تقلصت ولايات الشونا تلك وخبا ضوؤها شيئا فشيئا تحت ضغوط جماعات إفريقية أخرى، خاصة أقوام الندبيلى **Ndebele**، وهى شعوب تميل إلى الحرب فى أوائل القرن التاسع عشر. وتحولت أقوام الشونا إلى شعوب مبعثرة تعيش على الزراعة. ومع نهاية القرن العشرين، استولى المستوطنون من المتحدثين بالإنجليزية على الأرض، وفرضوا ثقافتهم واقتصادهم على الأهالى الأفارقة. ولقد كانت الفترة الاستعمارية فى المنطقة، التى كانت تسمى حينئذ بروديسيا، قصيرة الأمد، إلا أنها أثرت جذريا على معظم المؤسسات المحلية. وكما حدث فى جنوب إفريقيا المجاورة، ترك نظام سياسة اغتصاب الأراضى الإفريقيين فى حالة من الفقر. وكان المستوطنون من أصحاب فكرة التمييز العنصرى يحتقرون الثقافة الأفريقية، لدرجة أن كثيرا من الأفارقة قد انتابهم الشك فى مهن أسلافهم. وقد ظل البيض فى روديسيا على مدى عقدين من الزمان، وبعد استقلال دول قومية **National-States** أفريقية معاصرة أخرى[١]، فى الخمسينيات والستينيات، يفرضون سيطرتهم. ثم كانت حرب التحرير (١٩٦٦ – ١٩٧٩) التى تمخضت ذروتها عن حكم الأغلبية ومولد الدولة القومية "زيمباوى" فى عام ١٩٨٠.

---

(١) الدولة القومية **Nation-State** دولة مؤلفة من قومية واحدة لا من قوميات متعددة – المترجم.

ولقد لعبت الموسيقى دورا فى ذلك الكفـــاح الـــوطنى. فقـــد ســـاعدت الأغانى الشعبية والتقليدية، التى كانت تحتشد بالمجاز والمعانى الضمنية فى تنبيه الوعى القومى لدى الجماهير، وكان الوسطاء الروحيون من القادة فـــى الحرب ضد تميز البيض (فراى Frye 1976؛ لان Lan 1985). وبعد عقود من تشويه السمعة من قبل بعض الأفارقة، الـــذين فقـــدوا إيمـــانهم بالثقافـــة القومية، أصبحت الممبيرا رمزًا إيجابيًا للهوية الثقافية.

أرواح الشونا Shona Spirits

انطلاقًا من الرؤية الموروثة من أسلاف الشونا، هناك أربعة أنواع من الأرواح (حرفيا مويا **Mweya**، أو النفس **Breath**) تؤثر فى هـــذا العـــالم: أرواح الرؤساء (موندورو **Mhondoro**)، أرواح أعضاء العائلة (مودزيمـــو **Mudzimu**)، أرواح غيـــر الأقـــارب والحيوانـــات (ماشـــافى **Mashave**)، وأرواح الساحرات (موروى **Muroyi**) (لان **Lan 1985: 31-43**). ورغم أن أرواح الأسلاف غير مرئية، فإنها ذات تجربة حسية، وهى تشعر بالعواطف، ويمكنها أن تشارك بفاعلية لتقديم العون والنصيحة لمن تحبهم من ســـلائلها **descendants**. إن موسيقى الممبيرا تساعد فى ربط الأحياء بأسلافهم.

ويتصل البشر بالأرواح بواســـطة مـــا يـــسمى بغـــشية الاســـتحواذ **Possession trance**. وفى عملية الاستحواذ تلك، تدخل الروح إلـــى جـــسد الشخص الحى، حيث تحل مؤقتا مكان روحه الأصلية. وبمجرد مـــا تنـــدمج وتصبح جزءا لا يتجزأ من وسطها **medium** ، تستطيع روح السلف أن تقدم

النصيحة لأقاربها الأحياء، وتخبرهم بما اقترفوه من أخطاء وتدلهم على الكيفية التى يمكنهم أن يحموا بها أنفسهم ويضمنوا المستقبل الممتاز. وبالمثل، فإن أرواح الرؤساء والقادة "الموندورو"، قد تقدم النصيحة إلى مجموعة من عدة عائلات فى أمور تؤثر فى المجتمع كله، كهطول المطر. وتحدث عمليات الاستحواذ خلال ما يسمى بالمابيرا **mapira** (المفرد بيرا **bira**)، وهى طقوس احتفالية للطوائف تقوم على الأسرة كأساس تستمر طوال الليل، وتكون فيها الموسيقى إلمبيرا والرقص عناصر أساسية (برلينر **Berliner 1993: 186-206**، زانتسينجر ن. د **Zanzinger N.d**).

آلة المبيرا **The Mbira**

الإنشاء **Construction**

تتعدد وتتنوع الأساليب الإنشائية للمبيرا فى أنحاء أفريقيا ومجتمعاتها المبعثرة. ومعظم تلك الآلات لها أربع سمات إنشائية:

(١) مجموعة من المفاتيح المعدنية الرقيقة وقد تصنع من الأخشاب.

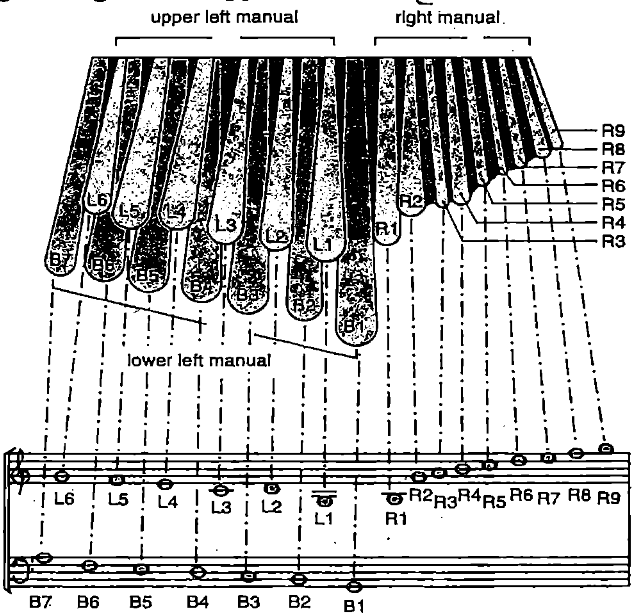
(٢) صندوق صوت **Sound board** له قنطرة **bridge** تثبت بها المفاتيح.

(٣) مرنان **resonator** لتشكيل وتضخيم الصوت للمفاتيح التى يتم غمزها **plucked**.

(٤) جلاجل (صلاصل **Jingles**) تصدر أزيزا إيقاعيا عند غمز المفاتيح.

والمبيرا مثل الكورا تتواءم مع التماثل الثنائى المولــود فــى الجــسم البشرى **bilateral symmetry**، بمعنى أن المفاتيح التى إلــى اليــسار يــتم غمزها بالإبهام الأيسر، والمفاتيح إلى اليمين للإبهام الأيمن والــسبابة. أمــا المفاتيح الأكثر طولاً، فهى مفاتيح القرار **bass** فمكانها فى مركــز صــندوق الصوت، والمفاتيح الأقصر عند الأطراف (برلينر ١٩٩٣: ٨-١٨).

وفى التسجيل الذى نحن بصدده لآلة النيمــا موساســا **Nhemamusasa**، سنسمع آلة دائما ما يتكرر استخدامها فى احتفاليات جلــسات اســتحواذ الأرواح: وهى مابيرا دزافــادزيمو **mbira dzavadzimu** (والمعنــى الحرفــى ممبيــرا الأســلاف) (مــم -بــى -راه دزارفــا -دزى -مــوو). ويبيــن شــكل (٣ - ١٠) مخططا لمفاتيحها مع أحد أنظمة الدوزنة **tunning arrangement**



شكل (٣-١٠)

مخطط الدوزنة **tunning plan** لآلة المبيرا

دزافادزيمو **mbira dzavadzimu**

والجلاجل تصنع من أغطية الزجاجات أو الأصداف، ويجرى تثبيتها بصندوق الصوت والمرنان لتصدر صوتا كالأزيز يعتبر من المكونات المهمة لموسيقى الآلة. وعادة ما يصاحب العزف تصفيق باليد، وغناء، وإيقاع نشيط تصدره آلة على شكل زوجين من الجلاجل مصنوعة من القرع المجفف **gourd** تسمى "الهوشو **hosho**".



شكل (٣-١١)

شباب يعزفون المبيرا **mbira**: لوكين كوارى **Luken Kwari** (إلى اليسار) وكوزماس ماجايا **Kosmas Magay** (إلى اليمين). والاثنان يحاكيان عزف جون كوناكا **John Kunaka** (فى الوسط) الأكثر منهما خبرة.

ضبط الآلة (شوننج Chuning)

يشير موسيقيو الشونا إلى الخصائص النغمية **tonal quality** لـــصوت الممبيرا بكلمة دوزنة **tunning** أو المصطلح المعدل "شوننج **Chuning**" ولا يستخدم الفنانون كلمة شونينج هذه كإشارة فقط إلي ترتيب المسافات الموسيقية **interval configuration**، بل أيضا إلى نوعيات النغمـــة **quality of tone** (الجرْس)، عرض الصوت **Sound projection**، ومنسوب الطبقة أو الدرجة الموسيقية **Picth Level**، والنغمات التوافقية **overtones**[1] (برلينـــر ١٩٩٣: ٥٤-٧٢). هذا ويجـــرى ضـــبط (دوزنـــة) المبيـــرا دزافـــاديمو **mbira dzavadzimu** طبقا لسلم من سبع درجات، ويمتد لمدى ثلاثـــة أوكتافـــات؛ ويتنوع مقدار المسافة الموسيقية بين أنواع الشونينج المختلفة. وهناك جـــدال دائم بين الموسيقيين حول الخاصية العاطفية لمختلف تلك التنويعـــات، وهـــم يربطون بين مفاتيح آلة الممبيرا وبين السمات الثقافية، وذلك على مـــستوى رمزى... مثل العلاقات الأســـرية، الاســـتجابات العاطفيـــة أو الفيزيائيـــة للموسيقى، وكذا المخيلة **imagery** عند الحيوان.

---

(١) كل نغمة تصدرها الآلة الموسيقية ليست فى الواقع نغمة نقية **pure** (كمـــا تـــصدرها الشوكة الرنانة **tuning fork**)، بل توليفة من النغمة الأساسية وعدة نغمـــات جزئيـــة علوية **overtones**. وتختلف التوليفة باختلاف الآلة. ومن هذا الاختلاف ينبع التنـــوع اللا نهائى فى نوعيات النغمة، وهو ما يعرف بالتلوين النغمى أو الجرْس – المترجم.

عند العزف، تواجه الآلة العازف. وهو يكرر غمز الأوتار طبقا لأنماط محددة، يرشح فيها الموسيقيون دورات من الهارمونية، واللحن، والإيقــاع، والكونترا بونط (١). وكل مفتاح من الممبيرا يصدر نغمة أساســية (درجــة موسيقية **Picth**) وعنقود من الأنغام الجزئية العلوية **overtone**، ويساعد شكل المرنان **resonator**، على تقويته وتطويل زمن تلك النغمة المركبة **complex tone** وتضخيمها. ولا توفر أغطية الزجاجات المهتزة ذات الأزيز نوعا من الإيقاع للنسيج الموسيقى فقط، بل إنها تضيف أيضا لمنظومة أنغــام الآلــة (سواء المدوزنة أو غير المدوزنة)، فيما يعــرف بتــشافه الأنغــام **tones overlap**. وهكذا تحيط أنغام المبيرا بالعازف. وفى تلك الموســيقى يكــون مفهوم الكل **whole** أبعد كثيرا من مجرد مجموع **sum** الأجــزاء (برلينــر ١٩٩٣: ٢٧-٣٥).

والاستماع الإبداعى المشارك هو سمة أساسية لتلك الثقافــة الموســيقية. فالعازف والمستمعون لا بد أن يسمعوا ألحاناً متماسكة من بين ثنايا أنغام الممبيرا المتعددة، وكثير من المقطوعات تستخدم القدرة الإبداعية للعلاقات النسبية ٣: ٢، فكثيرا ما تصفق يد فى إيقاع ثلاثى أو سداسى بينما الأخرى فى إيقاع ثنــائى أو رباعى، والتصفيق باليد يعد أسلوبا ناجحا لمصاحبة الأداء وممارســة الــشعور بتعدد الوزن الإيقاعى **Polymetric** (انظر المدونة المعدلة ١٧٠٣).

---

(١) الكونترا بونط أو الطباق الموسيقى **Counter point** هو فن الجمع بين لحنين أو أكثر فى وقت واحد لإنتاج مفهوم موسيقى ما – المترجم.



المدونة المعدلة

جمل التصفيق باليد لموسيقى الممبيرا

وبالنسبة للعازفين المحترفين، قد تمثل المبيرا حياة خاصة بها. وعلى الأسطر التالية يشرح دوميزانى مارير **Dumisani Maraire**، أحد أوائل معلمى موسيقى الشونا، لغير الأفريقيين الموضوع على النحو التالي:

"... يبدو عازف المبيرا فى أثناء أدائه كأنه يحادث صديقا له. فهو يعلم صديقه ما يجب عليه أن يفعله، وصديقه يعلمه أيضا ما الذى يجب عليه أن يفعله. وكبداية فعازف المبيرا يعطى النمط الأساسى للآلة، فهو يعزف عليها، وتساعده الممبيرا فى إخراج الصوت. ويمضى به الوقت وهو يتوغل فى العزف على نفس النمط وقد استخفه الطرب، لأن أصابعه قد اتحدت مع مفاتيح المبيرا. ولذا فهو يتوقف عن التفكير فيما يجب عليه أن يعزفه، ويبدأ فى الاستماع إلى المبيرا بانتباه تام ٢٢٠٠. (مارير ١٩٧١: ٥-٦).

طبقًا لمعتقدات الشونا، فإن أرواح الأسلاف تميل إلى الاستماع إلى مقطوعاتها الموسيقية المحببة التى توقعها آلة المبيرا. والأداء الموسيقى هو عبارة عن قرابين **Offerings** تستدعى الأرواح لتظل بالقرب من السلائل**descendants** ، وبذا تسهل من عملية الاستحواذ التى تكلمنا عنها قبلاً. ولما كانت الوظيفة الاجتماعية لتلك الموسيقى لديهم على ذلك القدر من الأهمية فقد ظلت الذخيرة الموسيقية **Repertory** مستقرة على مر أجيال عديدة. ومعظم المؤلفات التى وضعت للمبيرا دزافادزيمو **mbira dzavadzimu**، ظلت تعزف طول قرون عديدة، وهى أعمال موسيقية مهمة ذات أنماط أساسية، وتنويعات، وأساليب فى الارتجال، وهكذا. وتلك المقطوعات تقوم على جزءين متشابكين، الأساسى منهما يسمى "كوشورا **Kushaure**" والثانى "كوتسينيرا **Kutsinhira**" وهو متناسج **Interwoven** مع الجزء الرئيسى تماما. ولما كان كل واحد من الجزءين متعدد الأصوات (بوليفونى **Polyphonic**) وقائم بذاته، فإن التفاعل بينهما يخلق صوتا متعدد الطبقات بشكل مدهش. وتضيف الموسيقى الغنائية، ولها ثلاثة أساليب متميزة: الماهونيرا **mahonyera** (مجموعة أصوات وحروف **Vocables**)، والكوديكتيرا **Kudeketera** (الشعر)، والهورو **huro** (اليودله **Yodeling**)،(١)

---

(١) فى موسيقى الحضارة الغربية نجد نوعا من الغناء الشعبى يؤديه الرجال (فى مقاطعة التيرول بالنمسا وسويسرا عندما كان وسيلة للنداء) ويصاحبه الرقص أحيانا. إلا أن ذلك النوع من التعبير الصوتى ينتشر فى الثقافات الموسيقية حول العالم، وهو عبارة عن ترديد سريع لنفس النغمة بين منطقة الصدر **Chest register** وبين منطقة الرأس **Head register** (أو الصوت المستعار **Falsetto**) وفى مصر يعرف بالزغاريد، وفى إيران التحرير **tahrir**، كما نجده فى موسيقى الهنود الحمر (وحاليا فى موسيقى=

عمقا إلى النسيج الموسيقى وثراء للمعانى التى يعبر عنها الأداء. وفى مناقشتنا هنا، سنتعرض من غير تفصيل إلى الجزء الأساسى "الكوشورا" للمقطوعة الموسيقية.

القرص المدمج ١:١٩

النيماموساسا **nhemamusasa** (حرفيا قطع الأغصان لبناء ملجأ، جزء الكوشورا **Kushaura** (2: 39) موسيقى الشونا التقليدية – تسجيل ميدانى لبول برلينر. زيمبابوى **Zimbabwe** (1971)".

فى ذلك التسجيل الموجود على القرص المدمج، سنستمع إلى النيماموساسا (نيه – ماه – موو – ساه – ساه)، ولها مكانة خاصة فى الشونا كواحدة من أقدم وأهم مقطوعاتهم (انظر دليل الاستماع بانتباه). وكانت تعزف للروح المسماه "تشامينوكا **Chaminuka**" وهى روح قوية تحمى الأمة الشونية كلها. ويعنى عنوان الأغنية حرفيا "قطع الأغصان لبناء ملجأ). وقد ذكر أحد معلمى بيرلينر أن النيماموساسا تعتبر أغنية للحرب. "...فعندما كنا (الشونا) نتوجه إلى الحرب لنوقف هجوم الجنود الذين يأتون لقتالنا، كنا نقطع الأغصان لبناء الخيام والملاجئ وتسمى موساسا **musasa** (جون كوناكا **John Kunaka**، مقتبسة فى برلينر ١٩٩٣: ٤٢). وفى عام ١٩٩١ استمعت إيريكا كونديزورا آذيم **Erica Kundizora Azim**، وهى دارسة خبيرة فى آلة المبيرا إلى تفسير معاصر لمعنى الأغنية، من صديقة شونية لها: ومعنى نص نيماموساسا كالتالي:

=البلو جراس **blue grass** فى الولايات المتحدة، وله جذور تمتد حتى الأغانى الجريجوريانية **Gregorian Chant** أيضا – المترجم.

"... الناس بلا مأوى يجلسون فى مدن الشانتى، وليس لديهم ما يعملونه. لا عمل... هناك مشاكل قادمة...".

ومن الواضح أن المقطوعة تثير مشاعر عميقة. وعند الشونا، فإن مثل تلك العواطف التى تستثيرها مقطوعات مثل النيماموساسا تجعلها فعالة عند استخدامها فى طقوس استحواذ الأرواح. وحتى بالنسبة لمن هم من أمثالنا ممن ليست لديهم معلومات عميقة عن تاريخ ثقافة الشونا، نجد أن المظهر الموسيقى للنيماموساسا يفجر مشاعر قوية.

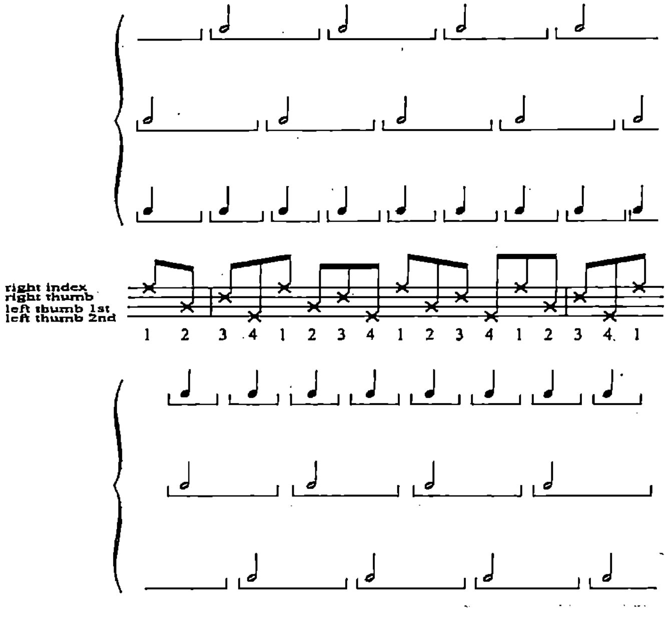
الإيقاع Rhythm

إن صدور نمط لغمز الأوتار (نبر) رباعى النقرات **Four Stroke Plucking Pattern** من خلال الإصبع السبابة الأيمن، والإبهام الأيسر، والإبهام الأيمن، والإبهام الأيسر، ليفتح الأبواب لرؤية عميقة فى تجربة عازف الممبيرا، وذلك فى جزء الكوشورا من النيماموساسا. ومع تكرار ذلك النمط مرات ومرات، يكون من الممكن اتخاذ أى واحد من التأثيرات الأربعة (النقرات) باعتباره الأول. وفى نطاق تلك البنية الدائرية، والتى ليس لها بداية أو نهاية، تنبع الميلوديات من المبيرا كلما استخدم العازفون نمط غمز الأوتار (النبر **Plucking**) مع المفاتيح المناسبة.

وتتطلب كل جملة ميلودية ثلاثة تكرارات للنمط رباعى النبضة، ومن ثم فإن كل أربعة من تلك الجمل ذات الاثنى عشر نبضا تشكل مسارا **Pass** خلال الوحدة الموسيقية الرئيسية للنيماموساسا (انظر المدونة المعدلة ٣- ١٨). ومن منظور التكنيك المستخدم فى العزف، يمكن التعبير عن بنية

النبض **Pulse Structure** بالمعادلة (٣ × ٤) × ٤ = ٤٨، وبتعبير آخر، أربع عبارات، كل منها لها ١٢ نبضة يتم تجميعها فى ثلاث ضربات رباعية **quaternary beats** (مساوية للميزان الإيقاعى "المتر ٣/٢"). ومع وجود التبديل فى نمط النبر، يمكننا أيضا تفسير بنية النبض على النحو التالى: (٦ × ٢) × ٤ = ٤٨، بمعنى أن الاثنتى عشرة نبضة فى نطاق كل جملة يتم تجميعها فى ٦ ضربات ثنائية **binary beats** (مساوية للميزان الإيقاعى "المتر ٤/٦"). وفى التدوين المعدل ٣- ١٨، تم تدوين تلك الطرق للاستماع إلى الميزان الإيقاعى للموسيقى بأنصاف نوتات **half notes**، وأرباع نوتات **quarter notes** فوق وتحت المدرج المكون من أربعة أسطر **Four line staff**. ورغم ذلك فإن الإحساس الإيقاعى **Time feel** لا ينبع من أسلوب العزف، بل من إحساس العازفين بالسريان الثابت للضربات الثلاثية، أى ثلاث نبضات لكل ضربة. وفى نطاق كل جملة لحنية من ذات الاثنتى عشرة نبضة، يأتى الإحساس بوحدات النبر (ذات الأربع نبضات) الواضحة **explicit** بدلالة الضربات (ذات الثلاث نبضات) الضمنية **implicit**. ومن منظور الإحساس الداخلى للعازف، تكون بنية النبض (٤ × ٣) × ٤ = ٤٨. ويُظهر التدوين المعدل الطرق العديدة التى يمكن بها الإحساس بالعبارة ذات الاثنتى عشرة نبضة: فالنوتات التى تكون رعوسها على شكل علامة "×" يتم تجميعها معا فى مجموعات من ثلاث كى تظهر الإحساس الإيقاعى الرباعى الأساسى **Basic four feel** للعازف، أما مختلف أوضاع الأحاسيس الإيقاعية المتقاطعة **crossing time feels** فى ثلاثة وفى ستة، فتوصى بها الأقواس فوق وتحت المدرج الموسيقى. ونرجو أن يلاحظ القارئ أن تتابع النبر يبدأ بالإصبع السبابية الأيمن على النبض الحادى عشر **th Pulse**١١ فى نطاق الجملة الموسيقية.

ويتأكد سريان النبضات الثلاثية فى الاستماع من خلال أجزاء الهوشو **hosho** والكوتسنيرا **kutsinhira** للمبيرا. وفى التسجيل الذى نقدمه (القرص المدمج ١، تراك ١٩)، تولد البنى المتزامنة المختلفة تأثيرا موسـيقيا قويـا. ويلقى المثال الموسيقى الضوء على التفاعل بين الكوشورا والكوتسنيرا: وهو يبدأ جزء الكوشورا **kushaura** قائما بذاته، ثم تلحق به الكوتسنيرا لتتـأرجح المجموعتان فى أثناء الأداء. وإننى أسمع الموسيقى بإحساس إيقاعى ثلاثـى فى البداية، ثم أجد نفسى وقد أعيد توجيهى إلى إحساس إيقاعى رباعى عندما تدخل باقي الأجزاء.



المدونة المعدلة ٣- ١٨

نمط النبر **plucking pattern** لجزء الكوشورا

من النيماموساسا

الاستماع بانتباه

النيما موساسا Nhemamusasa (قطع الأغصان لبناء ملجأ)

القرص المدمج ١: ١٩

قراءة العداد	التعليق
0:00-0:46	**جزء الكوشورا قائم بذاته**
0:0	خفوت تدريجى للصوت طوال جملة الاثنتى عشرة نبضة
0:04-0:13	أول ظهور تام لدورة الثمانية والأربعين نبضة.
0:04	أول جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:06	ثانى جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:08	ثالث جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:1	رابع جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:13-0:2	الظهور الثانى للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
0:13	أول جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:15	ثانى جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:17	ثالث جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:19	رابع جملة ذات اثنتى عشرة نبضة.
0:2	الظهور الثالث للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة، جمل من اثنتى عشرة نبضة كل ثانيتين تقريبا.

0:28	الظهور الرابع للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
0:36	الدورة الخامسة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
0:43	الظهور السادس للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
0:47	**يدخل جزء الكوتسينيرا Kutsinhira**
0:51	الظهور السابع للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
0:59	الظهور الثامن للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:07	الظهور التاسع للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:14	الظهور العاشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:22	الظهور الحادى عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:30	الظهور الثانى عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:38	الظهور الثالث عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:45	الظهور الرابع عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
1:46	**تدخل فقرة الهوشو Hosho (الخشخشة rattle)**
0:54	الظهور الخامس عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
2:01	الظهور السادس عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
2:09	الظهور السابع عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.

2:17	الظهور الثامن عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
2:24	الظهور التاسع عشر للدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة.
2:32	توقف فى السريان الإيقاعى إعلانا لنهاية الأداء.

الميلوديا Melody

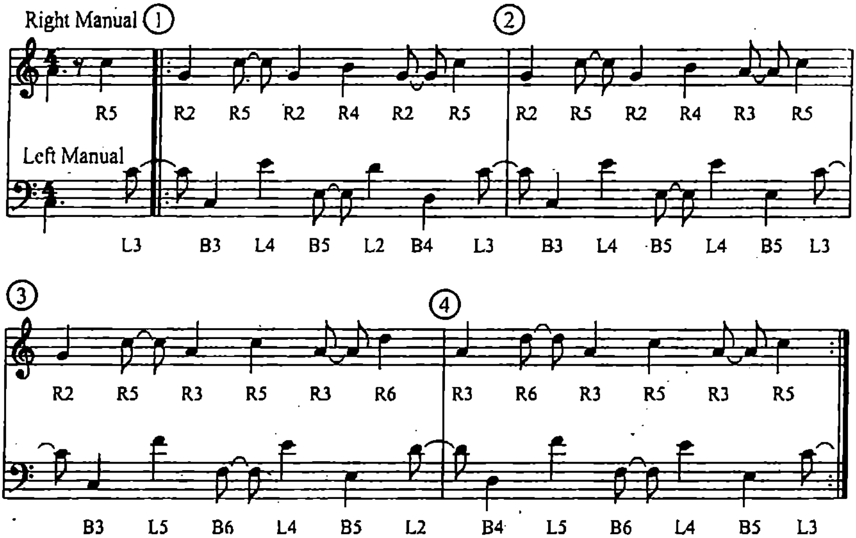
يوضح الجدول ٣ – ١ كيفية توليد النسيج البوليفونى فى نطاق البيئة الإيقاعية والمقامية. ولنتأمل الميلوديات المرتبطة فى إحكام بحركات أصابع العازف. فعلى مدار الدورة ذات الثمانى والأربعين نبضة، يولد نمط النبر **Plucking Pattern** خمسة صفوف من الدرجات **Pitch**، كل واحدة منهن من مفاتيح يتم نبرها بـ (١) السبابة الأيمن، (٢) أول نقرة للإبهام الأيسر، (٣) الإبهام الأيمن، (٤) النقرة الثانية للإبهام الأيسر، و(٥) السبابة الأيمن والإبهام الأيمن كزوج. اقرأ الجدول ٣–١ من اليسار إلى اليمين للحصول على تتابع الدرجة الموسيقية **Picth** لكل صنف، اقرأ الأسطر ١–٤ من أعلى إلى أسفل، ومن اليسار إلى اليمين للحصول على تتابع الدرجات لأنماط النبر ذات الأربع وحدات **Four Unit Plucking Pattern** وعلى سبيل المثال، ففى التتابع الأول، (١) بعزف السبابة الأيمن نغمة دو **C'**، (٢) النقرة الأولى للسبابة الأيسر تعزف نغمة دو **C**، (٣) يعزف الإبهام الأيمن نغمة صول **g**، و(٤) تعزف النقرة الثانية للسبابة الأيسر دو **C**. أما الصف الخامس، والذى يقرأ من اليسار إلى اليمين، فيشير إلى الميلوديا التى صدرت كما لو كان العازف يتأرجح **rocks** بين السبابة، والإبهام لليد اليمنى.

	123412341234123412341234123412341234123412341234
1)	c′ c′ b c′ c′ b c′ c′ c′ d′ d′ c′
2)	c e d c e e c f e d f e
3)	g g g g g a g a a a a a
4)	C e d C e e C f e d f e
5)	c′ g c′ g b g c′ g c′ g b a c′ g c′ a c′ a d′ a d′ a c′ a

جدول ٣-١

تتابع الدرجات الموسيقية فى النيماموساسا

ودون إيقاع تكون تلك الدرجات غير مكتملة موسيقيا. وعندما توضع فى سياق متعدد الإيقاع **Polymetric**، تظهر الميلوديات. وتوحى أنماط النبر بالميلوديات "فى ثلاث (إيقاع ثلاثى "**in three**" وفى ست (إيقاع سداسى " **in six**"، إلا أن الإحساس الداخلى هو الذى يرشد الأذن إلى الميلوديات "فى أربعة **in four**". وعن طريق ذلك المزج الخلاق بين تلك الإيقاعات (الأحاسيس الإيقاعية **time-feels**) يمكن للمستمعين المدربين من الشونا أن يسمعوا ميلوديات كثيرة ومتداخلة النسيج فيما بينها. وعلى سبيل المثال، فالكروشات **eighth-notes** (♪) المربوطة فى التدوين المعدل ٣. ١٩ تؤكد الإحساس الإيقاعى الرباعى بصريا، أما الأحاسيس الإيقاعية الثلاثية والسداسية فتنبثق عند عزل النوتات التى يعزفها كل إصبع.





التدوين المعدل ٣- ١٩

ميلوديا الكوشورا فى النيماموساسا

وتنبثق ميلوديات عديدة من تقاطع الأيدى على لوحة المفاتيح **crossover**. ويبين التدوين المعدل واحدة من تلك الميلوديات الفطرية المتأصلة**inherent** (انظر كوبيك **Kubik 1962**).



التدوين المعدل ٣-٢٠

ميلوديا قطرية فى النيماموساسا

X= الإبهام الأيسر　　**Y**= الإبهام الأيسر　　**Z**= الإبهام الأيمن

ويؤدى الإبهام الأيمن (الصوت **Voice**) وظيفة تشبه القرار المستمر **drone** (على نوتة صول **g** أولاً ثم لا **a**) وذلك بالنسبة إلى الحركة الثابتة للصوتين الصادرين من الإبهام الأيسر. ونظرا لتقاربهما فى الدرجة، فإن الأذن تسمع النغمات وقد أخرجها الإبهام الأيسر الأول والإبهام الأيمن كأشكال إيقاعية متماسكة توضح النقرات المخففة **upbeats** للوحدة الإيقاعية الثلاثية (إيقاع ٣/٢)، ويتم تحديدها بضربة **Stroke** من الإبهام الأيسر الثانى -٣-٤- واحد **ONE**، **3-4**- اثنين **two**، **3-4** ثلاثة **three**. وتظهر الإمكانات المتعددة للبدايات والنهايات بوضوح فى نمط القفزات الأوكتافية **Octave Leaps**(١) فى الإبهام الأيسر وقد يثار هنا سؤال: هل الدرجة السفلى تسبق العليا؟ وهل النوتة العليا تردد القرار كصدى؟

---

(١) القفز بالأوكتاف **Octave leap** يتم ببعد ثمانى درجات موسيقية؛ أى قيمة أوكتاف كامل – المترجم.

توماس مابفومو Thomas Mapfumo

وموسيقى الشيمورينجا Chimurenga

نختتم هذا الجزء عن الثقافة الموسيقية لشعب الشونا بمثال لما قد يطلق عليها "الموسيقى التقليدية الحديثة": "نايــارى **Nayarai**" لتومــاس مــايفومو **Thomas Mapfumo**(١) وفرقته "سود بلا حــدود **Black unlimited**" علــى القرص المدمج ١، تراك ٢٠. وقد أطلق مابفومو على أســلوبه الموســيقى "موسيقى الشيمورينجا **Chimurenga**"، وقد ظهرت الموسيقى في ثوب جديد بتوزيعها الموسيقى للفرق الشعبية **Pop**، واســتخدام التقنيــة الحديثــة فــى تسجيلاتها "الإنتاج فى الاستديو"، إلا أن مابنفومو ومستمعيه يدركون جيــدا روابطها مع موسيقى الممبيرا (بيندر ١٩٩١: ١٦٣؛ إير **Eyre 1991: 51**). وقد صاغ مابفومو مع عازف الجيتار الزيمبابوى القــدير جونــا ســيتهول **Jonah Sithole**(٢) الموسيقى التقليدية فى نظم جديد طبقا لنمــوذج عــالمى (إير ١٩٨٨: ٨٧: ٨٨). والنيارى **Nayria** تلك مثل بعض أنواع موســيقى الممبيرا، تصلح لمصاحبة الرقص ولهــا طــابع اســتجمامى **recreational** (مجدد للنشاط والحيوية) إلى جانب مشاركتها الموضــوعية فــى الأحــداث الجارية.

---

(١) ولد عام ١٩٤٥، ويلقب بأسد زيمبابوى ومكانايا **Mukanya**، وله شعبية هائلة لنشاطه السياسى المعارض من خلال موسيقاه بما فيها من معارضة شديدة لحكــم الــرئيس موجالى، ويعيش فى المنفى فى الولايات المتحدة – المترجم.

(٢) طوع موسيقى الشونا التقليدية للروك الحديث، والشيمورينجا فى اللغة الشونية تعنــى النضال **struggle** من أجل حقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية – المترجم.

وتساعدنا موسيقى الشيمورينجا على استيعاب عملية تحول التقاليد الموسيقية القديمة التى استقرت لقرون إلى نوع من الحداثة، وكيف أنه لا يجب اعتبارها مجرد فن عفى عليه الزمن، لا يثير سوى ذكريات الحنين إلى الماضى nostalgic (ووترمان **Waterman 1990**). وتشير كلمة شيمورينجا **Chimurenga** (النضال) إلى كل من: الحرب ضد النظام الأبيض فى روديسيا، وإلى أسلوب موسيقى يستجمع الدعم الشعبى لقضية النضال ذاتها (بيندر **Bender 1991: 60-65**، إير **Eyre 1991**، مانويل **Manuel 1988: 104-6**). وقد إكتسبت الموسيقى شعبية هائلة فى السبعينيات بين الأفريقيين رغم الرقابة التى فرضها البيض على الشعر الغنائى، وعمليات التحريم والمصادرة للفنانين والتسجيلات، بلا تحفظ. وعلى غرار ما فعله العبيد الأفارقة فى أمريكا من تشفير معانيهم التى يرمون إليها داخل نصوص الأغانى الأفروأمريكية المعروفة بالأغانى الدينية الروحية الحزينة **Spirituals**، فقد قام شعراء وملحنو الأغانى الأفارقة – فى حربهم من أجل الحرية باستخدام التلميح والإشارة الضمنية لعرض وجهات نظرهم. ولم يكن الرقباء الذين وقعوا فى حيرة من أمرهم، لا يدركون فاعلية الأغنية وقدرتها على تفويض نظامهم إلا من خلال انتشارها على شفاة المواطنين، إلا أن الكلمة فى ذلك الوقت كانت خارج حساباتهم.

ويتذكر توماس مابفومو ما حدث من تطوير فى موسيقى الشيمورينجا فى المقابلة التالية التى أجراها معه الصحفى بانينج إير **Banning Eyre** (تعليقات إير وضعت بين قوسين، أما تعليقاتى أنا فقد وضعت بين علامتى "):

لقد نشأت فى أراضى الكوميونات **Communal lands**، والتى اعتاد الناس أن يسموها "مناطق الحجز الريزيرف **reserves**" للأفارقة.. وقد نشأت فى كنف جدى، وكانا خبيرين فى الموسيقى التقليدية. وكانت تقام دائما حفلات يتجمع فيها القوم حول الممبيرا، وكان هناك مغنيون بين الكبار، وبعض الطبول، والتصفيق. وقد كنت أشاركهم. ففى مثل تلك المناطق الريفية لم تكن هناك أجهزة راديو أو تليفزيون. (وفيما بعد عاش مابفومو مع والديه فى المدينة والتحق بفرق صغيرة تعزف موسيقات الروك فى الأوقات التى تتغيب فيها الفرقة الأصلية **rock and roll covers**). ولقد تقلبت فى فرق عديدة حتى فرق الروك المعروفة بـ **heavy metals**(١) وكان هناك مسابقات لموسيقى الروك فى سالزبرى **Salisbury** (هارارى **Harare** الآن)... وهناك بعض الفرق من جنوب إفريقيا كانت تعبر نهر الليمبوبو **Limpopo** إلى روديسيا كى تشارك فى المسابقات. وكان هناك الكثير من فرق السود تعزف موسيقى الروك أند رول، وكنا إحدى تلك الفرق. إلا أنه لم تتمكن ولا واحدة من فرق السود من الحصول على جائزة فى مسابقة، وقد سألت نفسى: "من نكون نحن إذا لم تكن تلك هى موسيقانا؟ وإذا ما ادعى (البيض) أنها موسيقاهم، إذن علينا أن نبحث عن موسيقانا. ولما كنا أناسا قد فقدنا بالفعل ثقافتنا، فقد كان من الصعوبة بمكان أن نستردها... (وبعد عدة سنوات من الغناء مع مختلف الفرق التى كانت تتجول بين الحانات فى روديسيا فى أوائل السبعينيات، بدأ مابفومو فى كتابة أشعار غنائية أكثر جدية).

---

(١) انتشرت فى أواخر الستينيات والسبعينيات فى الولايات المتحدة وإنجلترا، وتتميز بتضخيم الصوت وفقرات جيتار منفردة مطولة وصخب عال – المترجم.

وفى عصر أحد الأيام، توصلنا إلى لحن جميل يعارض مستر إيان سميث **Ian Smith** (آخر رئيس وزراء للأقلية البيضاء فى روديسيا)... وقد أطلقنا على اللحن اسم "بامورمو تشيت **Pa Muromo Chete**"، الذى يعنى "أنه مجرد كلام" وكان سميث قد قال إنه لا يود أن يرى حكومة من السود فى حياته، حتى ولو بعد ألف عام. ولذا قلنا "إنه كان مجرد كلام". وكان علينا أن نقاتل من أجل حريتنا. وقد حقق ذلك التسجيل مبيعات كبيرة لأن الجماهير استوعبت الرسالة. وعلى الفور قمت بتأليف أغنية أخرى من وحى اللحظة أسميتها "بفومفو با روزيفا **Pfumvu Pa Ruzheva** وتعنى "مشكلة فى أراضى الكوميون "**Trouble in the communal lands**. وفى ذلك الوقت كان الجنود يقتلون المواطنين. وكان الناس يفرون من منازلهم إلى موزمبيق ويستقرون فى مدن مثل سكويترز **Squatters**. واعتاد بعض الناس أن يصيحوا عندما يسمعون أشعار ذلك التسجيل ... لقد كانت الرسالة قوية فى تأثيرها.

وكانت الصحافة تكتب عنا... وصارت الجموع تطلب الحديث معنا حول موسيقانا، وقد دهشت الحكومة، لأنهم لم يسمعوا على الإطلاق عن فرقة من السود تكتسب شعبية بين مواطنيهم. وبدأوا فى طرح التساؤلات... (فى عام ١٩٧٩ تم القبض على مابفومو. وبعد إطلاق سراحه، هبطت شعبية أسلوب الشيمورينجا. إلا أنه فى أواخر الثمانينيات استعاد الرجل شعبيته بأغان تنتقد الفساد). لم نكن منضمين إلى أى حزب... بل كنا ننحاز إلى الشعب. وما زلنا على عهدنا بذلك فى موسيقانا. وإذا كنت رئيسا للبلاد

وعاملت شعبك معاملة سيئة، فسنظل نغنى لنكشف مساوئك. ولا يهم إن كنت أسود أو أبيض أو حتى أصفر. (ما زالت أشعاره الغنائية ذات توجهات اجتماعية إصلاحية) واليوم زيمبابوى حرة... ولذا فنحن نركز على أن تبرز موسيقانا إلى العالمية... ولقد زرنا مدنا كثيرة حول العالم. وقد رأينا مشردين تنامون فى الشوارع والحكومات لا تلقى بالاً إلى أمثال هؤلاء الناس. ولهذا السبب نجد موسيقانا هناك حتى اليوم. لن نتوقف أبدا عن الغناء للمقاومة (إير ١٩٩١ – ٧٨).

القرص المدمج ١:٢٠

نايارى Nayarai (فلتخجلوا be ashamed) مقتطف (٢٩٠٢) توماس مابفومو Thomas Mapfumo مع فرقة "سود بلا حدود blacks unlimited" توماس مابفومو: أغانى منفردة singles من الشيمورينجا Chimurenga 1976 – 1980. تسجيلات جراما Gramma زيمباوى. أقراص مدمجة شانشى Shanachie 43066.

وقد تم تسجيل أغنية نايارى (فلتخجلوا) بعد أن تُقلدت حكومة روبرت موجابى السلطة فى زيمبابوى. وتسجيلنا هذا (القرص المدمج ١، تراك ٢٠) هو مقتطف من نسخة أخرى مسجلة أكثر طولاً. وهى سمات أسلوبية تقليدية تشمل صيغة موسيقية تقوم على دورة ميلودية/هارمونية من ثمانى نقرات (V-I-IV-I) وتفاعل بوليفونى بين الألحان يؤديها جيتاران وباص، مع ارتجالات جماعية، ومن حين لآخر نسمع دروات موسيقية فى المدى الصوتى العالى **higher register**، مع تمفصل **articulation** ملح من عازفى الإيقاع للنقرات القوية **onbeats**، ونقرات مخففة **offbeats** مختارة (انظر دليل الاستماع بانتباه). والأشعار الغنائية **Lyrics** تحتفى بالنصر وتوبخ أفراد

الشعب (فلتخجلوا من أنفسكم be ashamed) الـــذين لا يريـــدون التغييـــر. والأغنية قصيدة مديح للمحاربين، وزعمائهم، وعائلاتهم، وكل من يناصرهم. ورغم أن مابفومو يمدح موجابى فى ذلك التسجيل لدوره فى حرب تحريـــر السود، فإن تطور الأحداث فى زيمبابوى قد جلب معه اختلافا واختلاطا فـــى وجهات نظر زعامة موجابى لتلك الدولة التى تسودها الاضطرابات.

الاستماع بانتباه

نايارى Nyari (فلتخجلوا)

القرص المدمج ١: ٢٠

قراءة العداد	التعليق
0:00	خفوت تدريجى للصوت
0:08	بداية دورة من ثمانى نقرات
1:16	ارتجال على كلمة نايارى
1:23	صيحة أبطال الحرب
1:48	فاصل من العزف على الجيتار المنفرد
2:01	دخول النحاسيات ثم خفوت تدريجى للصوت

النص: نايارى

نحتفل بميلاد زيمبابوى
الأمهات فخورات بزيمبابوى
الآباء فخورون بزيمبابوى
الأولاد فخورون بزيمبابوى
البنات فخورات بزيمبابوى
تهاني للرفاق
وتهانى للجميع
الذين خاضوا حروب الشيموربينجا
لتحرير زيمبابوى
إن أرواح أسلافنا جميعا تعبر عن شكرها
الأمة كلها تعبر عن شكرها
التهانى للمستر موجابى
وآخرين كثيرين
الذين خاضوا حروب التحرير
لقد حرروا زيمبابوى
إن كل أرواح أسلافنا توقر المحررين
تهانى للمستر ماتشل **Machel**
وآخرين كثيرين ممن خاضوا حروب الشيمورينجا
لقد حرروا زيمبابوى

إلا أن هناك بعض الرجعيين
والذين لا يعجبهم أن يحكمهم آخرون
أى صنف من الناس أنتم؟
لماذا لا تخجلون، عندما لحقت بكم الهزيمة
فلتخجلوا
فلتخجلوا
فلتخجلوا
عندما لحقت بكم الهزيمة
اخرجوا
عندما لحقت بكم الهزيمة
ضد من تريدون أن تحاربوا
ألم تنته الحرب؟
ما الذى تبقى لتعملوه فى زيمبابوى؟
لقد كسب المستر موجابى الجولة
ولقد جلب الهدوء والسلام
التهانى للبوفو (جنود التحرير السود)
لقد خضتم حروب الشيمورينجا
ولقد حررتم زيمبابوى

ترجمة النص لتوماس مابقين بإذن من مكتب الاستعلامات المفوضية العليا. لندن

شعب الباهكا BaÂKa يغنى الماهكلاه Makala

المثال الأخير الذى نقدمه للثقافة الموسيقية الإفريقية يختلف اختلافا مثيرا عن تقاليد الإيوى، والماندى، والداجبامبا، والشونا، وهو يحيط إحاطة شاملة بالروح الشعبية للموسيقى الأفريقية على نحو من الوضوح يتضح فى موسيقى عمال البريد الغانيين (كما سبق أن نوهنا). وتعتمد المعلومات الواردة فى هذا الجزء على بحوث ميدانية لميشيلا كيزليك **Michelle Kisliuk** (كيزليك **Kisliuk** – ١٩٩٨).[١]

وعلى القرص المدمج ١، تراك٢١، نسمع غناء، وتصفيقا باليد، ونقر طبول لشعب الباهكا **BaAka**. وتلقى الغابة الاستوائية المهولة، بكل كثافة أغصانها وتاريخها الموغل فى القدم، بتأثيراتها القوية على الحياة فى أفريقيا الوسطى. وشعب الباهكا واحد من عدة مجموعات عرقية تتقاسم سمات جسمانية، وتاريخية، وثقافية، واجتماعية معينة إلى جانب قدرات على التكيف مع الحياة الطبيعية (تورنبل **Turnbull 1983**). وهنا سأشير إلى تلك الجماعات معًا باسم شعب الغابة **Forest Peoples**. ونظرا لأحجامهم، فإن غير الأفريقيين يطلقون على شعب الغابة "الأقزام **Pygmies**" وهو اسم يشير إلى تمركز عرقى، فحجم هؤلاء الأقوام يعتبر ميزة فى الغابة، وهو يلعب دورا ضئيلاً فى الأسلوب الذى يراهم به جيرانهم الأفريقيين. ولآلاف السنين ظل شعب الغابة يعيش فى توازن بيئى فى محيطهم. يتخذون بيوتهم من عشش ذات قباب يبنونها من أغصان الشجر والأوراق، وهم يعيشون فى

---

(١) أستاذ مساعد فى قسم الموسيقى فى جامعة فيرجينيا، وتقوم بتدريس الموسيقولوجيا الإثنية، وقد تخصصت فى موسيقى الباهكا – المترجم.

عشائر صغيرة منفصلة. ولما كانت جماعات الصيد تلك لا تحتاج إلا لأدوات طفيفة، فإنهم كانوا ينتلقون بسهولة من معسكر إلى آخر كل عدة أشهر حسب توفر الطعام. كما كانوا يتبعون حمية صحية من خلال تعاونهم في الصيد وقدراتهم على جمع شملهم، مما أتاح لهم وقتا كافيا للقيام بأنشطة تعبيرية يحققون بها إشباعا عاطفيا كالغناء طوال الليل. وكان نظامهم الاجتماعى يتميز بالمرونة وخال من الرسميات، فالرجال والنساء لهم من القوة والمسئوليات نصيب متساو، والقرارات الجماعية كان يتم اتخاذها من خلال النقاش، كما كانوا يعاملون أطفالهم برقة. ولم يكن الأفراد يخضعون خضوعا قسريا لقوانين رسمية، أو قادة على البعد، أو آلهة تمثل تهديدا. فالغابة هى الآلهة، والناس هم أطفال الغابة (تيرنبل **Turnbull** ١٩٩١: ٧٤).

وهنا قد تتعجب عزيزى القارئ لماذا وصفت الفقرة السابقة فى صيغة الماضى فخلال الفترة الاستعمارية وما بعدها، واجهت القوى الخارجية شعب الغابة لدرجة غير مسبوقة فى تاريخه. والشعب يعيش الآن فى نطاق دويلات عديدة تشكل فى مجموعها أمة واحدة، بعد أن تمت صياغتها من خلال حروب عنيفة ضد المستعمر، فهناك الشركات متعددة الجنسيات التى تعمل فى مجال الأخشاب والتعدين داخل الغابة، ويزور الدارسون والمغامرون بعضا منهم بانتظام وباختصار، فإن شعب الغابة يواجه الآن تغيرات ضخمة.

وقد ذكرت من قبل وجهة النظر الغربية المتمركزة عرقيا **ethnocentric** نحو شعب الغابة، فعلى مدار التاريخ، اقتربت شعوب أخرى من تلك الثقافة بطرق مختلفة فى محاولات لاستيعابها. ولنتفحص الآن ثلاث صور تعكس الأدوار المتضاربة التى يلعبها شعب الغابة فى خيال العالم.

ثلاث صور لشعب الغابة

جنة عدن الأولى Primal Eden

على مدار آلاف السنين، وجـدت حـضارات العـالم الإمبراطوريـة (والاستبدادية) تجديدا فى موسيقى شعب الغابة. ففى عام ٢٣٠٠ ق. م كتـب أحد فراعنة مصر إلى نبيل فى أسوان كان قد قام برحلة جنوبا إلـى أعـالى النيل قائلا:

".. احضر فورا إلى البلاط فى الشمال، وستأتينا بذلك القـزم معـك، والذى ستحضره معك حيا وبصحة جيدة وفى حالة مـن الازدهـار، وذلك لأداء الرقصات الإلهية، لإدخال البهجة على قلب ملـك مـصر العليا والسفلى، نفيركير **Neferkere**، والذى يحيا إلى الأبد. (بريـستيد **Breasted 1906**، فى دافيدسن **Davidson 1991: 55**).

واليوم، يواصل شعب الغابة فرض جاذبيته على خيال العالم، بمساعدة الكتب والتسجيلات. وبصفة خاصة، فقد كانت سيرة الحياة الرائعة لبـامبوتى **Ba Mbuti** التى أعيد سردها من جديد فى كتـاب كـولين تيرنبـل **Colin Turnbull** "شعب الغابة **The Forest People** " مصدرا لبهجة بعيدة المـدى خلبت لب الكثيرين ممن قرأوها. وقد أتاحت التسجيلات التى قام بها سـيمحا أروم **Simha Arom**[١] تعرف المستمعين على البوليفونية الغنائية عند شعب الباهكا **Ba Aka** بكل ما فيها من تعقيد (أروم **Arom: 1987**). وتستدعى تلك

---

(١) ولد عام ١٩٣٠، وهو موسيقولوجى إثنى فرنسى، وخبير فى موسيقى وسط أفريقيا – المترجم.

الموسيقى لدى كثير من الشعوب قيما باقية للسلام، وحب الفطرة والطبيعية، وبإحساس بالفكاهة، والمجتمع. وفى الموسيقى شعب الغابة نجد أننا نسترجع البراءة الضائعة فى عالمنا المعقد المملوء عنفا وتلويثا للبيئة.

المتوحش البدائى Primitive Savage

ترتبط فكرة الوحشية أو الهمجية البدائية دوما مع تلك الصورة لليوتوبيا الأولية، وطبقا لوجهة النظر تلك، فإن الأقزام يمثلون مرحلة باكرة من مراحل التطور الثقافى، أسلوب بدائى فى الحياة يرتبط بالعصر الحجرى. وبحكم التعريف فالبدائيون لا يعرفون شيئا عن الإنجازات الكبرى للحضارة – العلم، الرياضيات، الهندسة، الفلسفة، وليس لديهم كهرباء، أو صناعة أو أمم، أو جيوش، أو كتب. وإذا ما كان كل ذلك هو قوام الحضارة، إذن، فمثلهم مثل الشعوب الأخرى التى تقطن أماكن بعيدة على سطح الأرض، لا بد أن يكون شعب الغابة من البدائيين.

إلا أن تسمية مجموعة بشرية بالبدائيين يرسخ لمبدأ خطير من عدم المساواة. فقد يبرر عمليات الإبادة الجماعية لشعب أو طائفة ما، واستعبادهم، وتكليفهم بالأعمال الشاقة، واستعمارهم، ووضعهم فى براثن التخلف، وانتزاع الأراضى لقطع الأخشاب، والتعدين، والزراعة، والسياحة، وإعادة البنية الثقافية من خلال التبشير بالإنجيل، وافتتاح المدارس، والعمل لقاء أجر، والخدمة العسكرية ومن منطلق تلك الرؤية الاستعمارية، لا بد أن تتغير الثقافات التى تختلف عن الأسلوب الحديث، أو يتم استئصالها.

وهناك بديل عن كل ذلك، فيمكننا وصف شعب الغابة بمفاهيم أقل انفعالية على النحو التالى: إنهم قوم لا يعرفون القراءة أو الكتابة، ولا يعرفون الصناعة، وأعمالهم تتدرج نسبيا تحت تقسيم غير متخصص، ويقوم اقتصادهم على أعمال المقايضة دون نقود، أما مجتمعهم فهو متجانس ومحدود، ومؤسساتهم لا مركزية، ولديهم علاقات اجتماعية بين الأفراد تقوم على المساواة، وكذا مساواة نسبية بين الجنسين. وإلههم فى كل مكان بالعالم، وهم يوجدون فى نطاق نسيج العالم، ورغم ذلك فالحياة فى الغابة ليست جنة رعوية. فأحيانا ما يتقاسم الصيادون اللحم من نتاج صيد اليوم، ولا يتم ذلك إلا بعد شكوى أعضاء آخرين فى مجموعتهم حول عدم تحقيق العدالة فى التوزيع. ويعانى الناس من الأمراض، والجوع، والعنف، والقلق. وعلى مدى القرون الأربعة السابقة كانوا يتقاسمون الغابة مع الفلاحين المزارعين من البانتو **Bantu**[1]، والسودان **Sudanic** (غير السودان الدولة كما ذكرنا من قبل)، وحديثا أخذوا يتكيفون مع القوى الدولية مقارنة بثقافتهم الخاصة، وقد يبدو شعب الغابة فى وضع أحسن من بعض الوجوه، وقد يبدون فى وضع أسوأ، وعموما فمما لا شك فيه أن ثقافتهم متفردة.

---

(١) هاجرت شعوب البانتو منذ نحو ٤٠٠٠ عام إلى مناطق الغابات والسافانا، وكانوا فى الأصل يقطنون جنوب غرب نيجيريا والكاميرون، وكانوا يجيدون الزراعة – المترجم.

ويقدم الجزء التالى وصفا تفصيليا لأغنية الباهكا **Ba Aka song**. وسيبين ذلك كيف توظف الثقافة الموسيقية لشعب الغابة كمصدر من مصادر التكيف للتغيير.

الماهكالاه Makala، تلحين أغنية مابو Mabo **القرص المدمج ١:٢١**

ماهكالاه **Makala** (اسم لشخص غير معروف (٢: ٢٠) أغنية باهكا تقليدية. تسجيل ميدانى ليشيلا كيزليك **Michelle Kisluik**- جمهورية إفريقيا الوسطى، ٥٨٨.

قامت باحثة الدراسات الأدائية **Performance studies** والموسيقولوجية الإثنية ميشيل كيزليك **(Mah- kah- lah)** فى ديسمبر ١٩٨٨، فى جمهورية إفريقيا الوسطى بتسجيل تلك الماهكلاه **Makala** (ماهـ – كاه – لاه **lah- kah – Mah**) (انظر دليل الاستماع بانتباه). ولقد كان التلحين عبارة عن حفل أدائى، أو ما يطلق عليه إيبوكا **eboka** للماهو **mabo** (ماه بوه – **Mah- boh**)، وهو نوع من الموسيقى والرقص يرتبط بالصيد بالشباك (انظر شكل ٣: ١٢). والصيد بالنسبة لهؤلاء الأقوام ليس مجرد مصدر للطعام فقط، بل إنه مؤسسة ثقافية رئيسية أيضا. ففى تلك المحافل الأدائية يأتى الصبية الجدد (بابيمو **babemou**) مع بطانتهم من مجموعة ما إلى المعسكر المجاور لتناول الشراب السحرى للصيد، وتلقى تعليمات الرقص من الخبراء (جيندا **ginda**). وخلال تدريب يستمر يومين،

يقدم المؤدون المابو Mabo لذلك الغرض الطقسى إلى جانب متعة اكتساب مهارات التعلم لأغانى ورقصات جديدة، وفى بعض الأحيان تتم تلك الطقوس على نطاق ضيق لا يحضره سوى المتخصصين فى المابو وطلبتهم، وأحيانا ما تضم الإيبوكا (الحفلات الأدائية) إلى رقصات اجتماعية على نطاق أوسع يحضره جمع من الباهكا والقرويين. وقد سجلت كيزليك تلك الأغنية مساء اليوم الأول لتلك الحفلات (١٩٩٨: ٩٨ ق ف).

الاستماع بانتباه

الماهكالاه Makala

القرص المدمج

قراءة العداد	التعليق
0:00	يبدأ المغنيون الرجال مع الطبالين الغناء، ثم تدخل النساء بالتدريج.
0:16	يتم غناء اللحن الرئيسى والنص مرة واحدة.
0:2	يتم تفاعل الموضوع اللحنى (اللحن الرئيسى) من خلال ثراء متعدد الأجزاء للكورس
0:55	يودله Yodel (زغاريد) واضحة فى أصوات من درجات عالية high pitched
1:16-1:33	تنوع فى نقرات الطبول مع ظهور ميلوديا مضادة واضحة counter melody
1:46	اللحن الرئيسى يبرز من جديد
1:52	يدخل التصفيق باليد... يخفت التسجيل بالتدريج

سيغة والنسيج الموسيقى Form and texture

يتكون التلحين إيبوكا eboka لأغنية المابو (ماهبوه) من مقاطع غنائية، بول، ورقص. ولكل أغنية لحنها الرئيسى theme، أى نص وميلوديا text and tu، وبارتجال تنويعـــات ميلوديــــة آنيـــة simultaneously، يخـــرج غنون بوليفونية ثرية. وبعد خمس عشرة دقيقة من العزف لأغنية واحـــدة، ءون فى أغنية أخرى. ومن آن لآخـــر يـــتم تبـــديل spiced up الإيبوكـــا ebo بإدخال جزء يسمى إيزيمه esime" وهو طبول إيقاعية تؤدى نقـــرات ثفة مع رقص وصياح موقع (كيليك kisliuk 1998 : 40-41).



شكل (٣-١٢)

الباهكا Bahka أثناء الأداء

الجرس (تلوين الصوت – الخاصية الصوتية) Timbre

يغنى الرجال والنساء من جميع الأعمار الماهكالا **Makala** مستخدمين فى ذلك الأصوات الصادرة من تجويف الصدر **chest voices** والأصوات الصادرة من تجاويف الرأس **head voices**، مما يصدر تنويعات كثيرة من ألوان الصوت **tone colors**، والتى تتراوح بين الأصوات المتوترة / الخشنة، وبين أصوات لاهثة / مسترخية. وهناك سمة كثيرة الدهشة، وهى اليودلية **Yodeling**، وهى عبارة ترددات سريعة بين الصوت المنبعث من الصدر، والصوت المنبعث من الرأس (مثل الزغردة فى الشرق). كما تشمل الآلات الموسيقية الطبول والتصفيق باليد. وهناك نوعان مختلفان من أساليب العزف على الطبول، وهى عبارة عن قطع محفورة من جذوع الأشجار تتخذ شكلاً مخروطيا ويغطيها من كلا طرفيها غشاء جلدى. وغالبا ما يثرى شعب الغابة النقرات الإيقاعية على الطبول بالدق بعصى خشبية على جسم الطبلة وحك شفرات معدنية قصيرة **cutlass** مع بعضها بعضا، ويبين جدول التدوين المعدل ٣-٢١ بعض التراكيب المتعددة الإيقاع **polyrhythmic combinations**، التى يفضلها شعب الغابة. ويستخدم هؤلاء الناس أيضا آلات مثل الفلوت والترومبيت والهارب فى عزف موسيقاهم، ولكن ليس مع المابو **Mabo**.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
		I			I			I			I			I			I			I			I
▲		▲		▲				▲		▲		▲		▲		▲				▲		▲	
*		*		*		*	*		*		*		*		*		*	*		*		*	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
●			●		●	●		●	●			●			●		●	●		●	●		
I		I			I		I			I			I			I		I			I		
▲			▲	▲				▲	▲	▲		▲			▲	▲			▲	▲	▲		
*		*	*		*		*		*		*		*		*	*		*		*		*	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
	●			●			●			●			●			●			●			●	
		I			I			I			I			I			I			I			I
	▲			▲	▲	▲	▲			▲			▲			▲	▲	▲	▲			▲	
*		*		*		*		*	*		*		*		*		*		*		*	*	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
●	●			●	●			●	●			●	●			●	●			●	●		
		I			I			I			I			I			I			I			I
▲				▲		▲				▲		▲				▲		▲				▲	
*	*		*		*		*		*		*	*		*		*		*		*		*	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
●	●			●	●			●	●			●	●			●	●			●	●		
		I			I			I			I			I			I			I			I
▲	▲	▲	▲	▲	▲			▲			▲			▲			▲			▲			▲
*		*		*		*		*		*		*	*		*		*		*		*		*

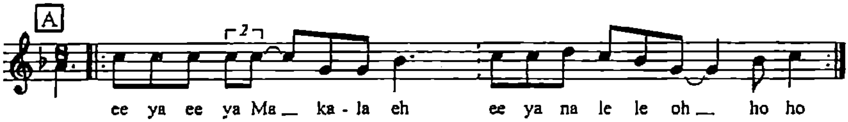
التدوين المعدل ٣-٢١

تخطيط جدول لتعدد الإيقاع فى الباهكا **BaAka**

(آروم ١٩٩١ : ٣٠٥ مستخدم بإذن)

الموضوع اللحنى Theme

يبين التدوين المعدل ٣-٢٢أ الميلوديا الرئيسية للماهكالاه (تم اقتباسها من كيزليك ١٩٩١: ٢١٩، انظر كيزليك **kisliuk** ١٩٩٨: ٩٨). ويبين التدوين المعدل ٣-٢٢ب مقتطفا من نسخة من الموضوع اللحنى وتنويعا عليه **Variation**. ولما كانت هناك أجزاء كثيرة تقع متزامنة، فإن مجرد الاستماع إلى التسجيل لا يكشف بسهولة عن اللحن الأساسى للأغنية، وقد تعلمت كيزليك اللحن الأساسى هذا عندما سمعت مغنية شابة تؤديه منفردا ومعزولاً عن الأجزاء الأخرى، أثناء سيرها. وغالبا ما لا يقيم المغنيون اللحن الرئيسى حتى يكونوا قد رسخوا لأنفسهم بوليفونية ذات نسيج ثرى، بل حتى تلك اللحظة تكون لديهم الحرية للارتجال على سماته الميلودية.



التدوين المعدل ٣-٢٢أ

اللحن الأساسى معزولاً من الماهكالاه **Makala**



الأصل ص ١٣٩ (تحت)

التدوين المعدل ٣-٢٢ب

مقتطف من نسخة من اللحن الأساسى (المدرج الأول)

وتنويع (المدرج الثانى) للماهكالاه

واللحن الأساسى للماهكالاه يرسخ لعدة سمات موسيقية لتلك الموسيقى. فالصيغة الموسيقية للأغنية تعتمد على تكرار مستمر لعبارة من ثمانى نقرات. وقد تكتب المسافات الموسيقية للميولوديا من أربع علي النحو التالى: رى، دو، سى بيمول، صول، وهى تتشكل على هيئة موتيفتين من أربع نقرات، ويتذبذب اللحن ما بين الحركة والسكون: فالسى بيمول على النقرة ٤ تتحرك فى اتجاه القفله **cadence** عند النقرة ٨ على دو. كما يتحرك إيقاع اللحن فى اتجاه القفلات على النقرتين ٤و٨. وكما يحدث فى الأغانى الأمريكية المحلية (الأصلية **native**)، يستخدم المغنون فى معظمها المقاطع اللفظية **vocables** (انظر الفصل ٢). وبوجه عام فذلك النص البسيط للماهكالاه يعتبر موجزا وكأنه يستخدم شفرة سرية **cryptic** على نحو نموذجى (كيزليك **Kisliuk 1998: 99**).

النص الماهكلاه Makala

موتو مونيونجو شخص جميل

الماهكالاه اسم شخص مجهول متوفى من الكونغو، حيث ظهرت المابو **Mabo** .

نا ليلى، أوه إننى أبكى (ويتضمن ذلك ألحانا جنائزية فى تلك الأغنية.

وقد نقل إلينا تيرنبل **Turnbull** أن أغانى البا مبوتى **Ba Mbuti** [١] غالبا ما تعنى قولهم "نحن أطفال الغابة" أو "الغابة مكان جميل". وفى أوقات الاضطربات يغنون أيضا مقطعا أكثر طولاً من ذلك قائلين: "هنـاك ظـلام يحيطنا من كل جانب، إلا أنه إذا ما كان هذا الظلام هو ظلام الغابة، فلابد أن يكون الظلام خيرا" (تيرنبل **Turnbull 93:1961**).

البوليفونية (تعدد الأصوات) Polyphony

النسيج البوليفونى فى هذه الموسيقى الكورالية على شىء من التعقيـد (انظر التدوين المعدل ٣-٢٣). وهو مثل تسجيلات الروك آند رول متعـددة المسارات **multi track**، فإن الأجزاء المتراتبة فى طبقات **Layered** فـى الماهكلاه تبدو طازجة مفعمة بالنشاط عند كل استماع. ويستخدم شعب الغابة خصائص مختلفة عديدة للأغنية ذات الأجزاء المتعددة. وقد أسمع إلـى أداء موسيقى يمكن أن يعنون بأنه "متغـاير صـوتى **heterophony** "؛ قـرار طنينى مستمر **drone ostinato**، مسارات طبقية **Layering**، كونترابـونط (طباق موسيقى) **counterpoint**، ومصاحبة **accompaniment**. ولحـسن الحظ أن الواقع يدحض التحليل الدقيق، وليس هناك تميز مطلق بـين تلـك الوسائل البوليفونية.

---

(١) المبوتى **Mbuti**: أقزام الكونغو، ويعيشون على الصيد فى جماعات صغيرة- المترجم.



التدوين المعدل ٣-٢٣

تعدد الأصوات (البوليفونية Polyphony) فى الماهكالاه Makala

"... كان هناك ما يشبه الوخز فى أحاسيسى، ووجدت نفسى أخيرا فى خضم دائرة الغناء والرقص. كانت الأغنية ماهكلاه، وقد سهل على الغناء بينما كنتِ أرقص. وعندما كنت أدور حول الدائرة، كانت الأصوات الصادرة من مختلف الأفراد حولى تقف خارجا فى لحظات، وتؤثر فى غنائى واختياراتى للتنويعات. وقد أحسست تماما بتداخل وتناغم الصوت مع الحركة، فتحركت معه وهو يتحول، وينثنى حول نفسه. وقد كان ذلك مختلفا عن مجرد الاستماع أو الغناء وأنا على الأجناب، لأننى فى حركتى مع الدائرة، أصبحت جزءا فاعلا فى الكاليدوسكوب الصوتى **aural kaleidoscope** (المشهد الصوتى المتغير الألوان). لقد كنت جزءا من تصميم متغير داخل المشهد فى المدار الكلى، بدلا من الوقوف متطلعة إليه من الخارج. (١٩٩٨: ١٠١).

الاستقلالية فى نطاق المجتمع

يكتسب معظم أعضاء مجتمع الباهكاه **BaAka** المهارات الموسيقية مع تقدمهم فى السن (التثاقف **enculturation**). وخلال أوقات الأزمات. تحتاج الجماعة إلى المشاركة الموسيقية لكل عضو وعلى سبيل المثال، فهناك مشهد لا ينسى نجده يتكرر كثيرا عند شعب الغابة، فقد يحدث أن يخرج أحد صيادى الجماعة عن حدوده (بأن يضع شباكه أمام الآخرين) فتوجه إليه الإهانات، وقد يتم استبعاده ونبذه من الجماعة، إلا أنه يشارك فى طقوس

الغناء التى تستمر طوال الليل، وقد يتم العفو عنه لذلك (تيرنبـــل **Turnbull** ١٩٦١ : ٩٤ – ١٠٨).

ورغم التقدير الكبير الذى يكنه الناس للمشاركة الجماعية، فإن هنـــاك أفرادًا قد يبرزون على الساحة ويتفوقون فى الأداء الفـــردى. وقـــد ذكـــرت كيزليك فى كتابها أن الجمهور يعرف بعض مؤلفى الأغانى، وهـــؤلاء هـــم المبدعون الذين وضعوا البرامج مثل المابو**Mabo** . وعادة ما يتم الانتقـــال للخبرات والمعلومات (المعلم–التلميذ) فى غير تحفظ بين كبار السن والشباب فى جماعته ما، أيضا بين أعضاء جماعات من مناطق مختلفة. وقـــد كتـــب تيرنبل عن مغنٍّ/ راقص حقق شهرة ولقى استحسانا كبيرا مـــن الجمـــاهير، وأرجع السبب إلى أدائه العاطفى وميله إلى التحول بين الزمان والمكان فـــى أثناء أدائه: ".. إنه لم يعد أما بوسو **Ama bosu**، فقد أصبح لديـــه شخـــصية أخرى مختلفة تماما، وبعيدة عنا.." (تيرنبل **Turbull** ١٩٦١: ٨٩). وللباهكاه **BaAka** تاريخ متنوع ومستقبل ديناميكى. فالموسيقى تربط الناس بماضيهم، بينما تساعدهم على إقامة حوار بناء مع حاضرهم.

خـــاتمـــة

على عكس صور الفوضى واليأس التى حملتها لنا وســـائل الإعـــلام العالمية، فقد صادفتنا ثقافات موسيقية، متوازنـــة، وثريـــة المـــوارد، ولهـــا احترامها الذاتى. وتكشف لنا سيرة حياة أبو بكارى لونا **Abubakari Lunna** صرامة التعليم الذى يتلقاه الموسيقى الأفريقى. فهناك خبرة متعمقة والتـــزام

ومعاناة، وحب. ورغم ما يقوله من أن قرع الطبول شيء له مذاق ممتــاز، فمن الواضح أنه ليس عبثا أو شيئا من المتعة. وقد نقول إنه شــيء عميــق **deep**، مثل موسيقى فرانك ميتشيل **Frank Mitchell** (أنظر الفصل ٢). ولقد رأينا أن كثيرا من الأفريقيين يقدرون تماما إنجازات أسلافهم. فشعب الإيوى **Ewe** يدرس بدقة وفى صرامة موسيقى الأجبيكور **Agbekor** ويبعثها مــن جديد بكل الاحترام فى أدائنا وتستقى موسيقى الــشيمورنيجا **Chimurenga** الابتكارية استلهامها من كلاسيكيات الذخيرة الموسيقية لشعب الشونا **Shona** كما تربط غانى الماندى **Mande** حكمة الشيوخ بمشاكل اليوم.

والثقافات الموسيقية الإفريقية تتسم بطابع إنسانى. فالجسم البشرى يلهم الأسلوب الإنشائى وتيكنيك العزف للآلات الموسيقية مثــل الممبيــرا**mbira** والكورا **Kora**. ويشير الأداء العفوى الفطرى لعمــال البريــد، والحفــلات الطقسية لشعب الغابة إلى سمة مهمة لكثير من الثقافات الموسيقية الإفريقيــة فالموسيقى تخدم المجتمع. وكما رأينا، فهناك أنواع كثيــرة مــن الموســيقى الإفريقية تعزز وتشجع المشاركة بين الجماعة.

ورغم أننى أشــجع الأســلوب الأفريقــى فــى إخــراج الموســيقى **Musicking**، فإن هناك موسيقيين ممن يعبرون الحدود الثقافية يحتاجون إلى حساسية التوقف عند الحدود والتناقضات. وبالنسبة لى، فليس هناك ما يطاول ذخيرة موسيقية فيها تبجيل للإيقاع، وتؤدى فى سياق بمعرفة أناس ولدول فى خضم التقاليد، فهم حملة الثقافة وتاريخ تراث موسيقى أفريقى مثــل الجاليــا **jalia** عند الماندى، التى تلقى الضوء على أفكار حديثــة. وعنــدما يعــزف

موسيقيون من غير الأفارقة موسيقى أفريقية، خاصة هؤلاء الذين ينتمون إليها من ذوى الجلد الأبيض، فإن ميراث العبودية والاستعمار يؤثر فى الكيفية التى يستقبل بها المستمعون الأداء. وتوماس مابفومو **Thomas Mapfumo** ، الذى واجه التفرقة العنصرية وهو عازف ومغنى روك أندرول فى شبابه، تراه ينافس الآن على المستوى التجارى مع فرق دولية تغطى الأغانى الشعبية الأفريقية. ترى كم من المتحمسين للموسيقى الأفريقية يحبون جمالياتها السطحية إلا أنهم يعتبرون فكرة استحواذ الأرواح خرافة؟

إن الموسيقى نظام مبهج يدخل السرور إلى النفس، ولكنه فى نفس الوقت نظام صارم وقد تمخض التحليل الموسيقى، الذى تطلب عملا شاقا، عن نتائج مهمة. وعندما أوضح التحليل كثيرا من تعقيدات التقاليد الموسيقية الأفريقية، فقد مهد الطريق لموقف أدعى لاحترام تجاه تلك الموسيقى. والتحليل يساعدنا على فهم البنية الداخلية للموسيقى، ويوفر ما يمكن تسميته بالخارطة السمعية **ear map** لعملية الاستماع فى تذوق للموسيقى **appreciative listening** ، والأداء الواعى. وقد أكد ذلك الفصل على أمثلة تدوين مع الإيقاعات على أساس نسبة ٢:٣. وكما رأينا، فإن مثل تلك النسب الإيقاعية تبعث الحيوية فى كثير من التقاليد الموسيقية الأفريقية. ويثير تحليل البنية الموسيقية أسئلة رئيسية تستعصى على الإجابات البسيطة: هل من الممكن أن تكون الأفكار غير شفهية **non verbal**، وما الأسلوب الأمثل لتداول الموسيقى، والذى يتمخض عن بيانات وثيقة الصلة بالموضوع مع تفسير له مغزى؟ وإذا ما تداولنا الموسيقى كموضوع، هل يحول التحليل

الموسيقى ويبعدها، بطريق الخطأ، عن كيانها الثقافى الأصلى؟ وكيف يتعارف الناس على بعضهم بعضًا؟ إن كل فصل فى هذا الكتاب يستفيد من مثل تلك الأنواع من الأسئلة. ونحن نبحث فى الكيفية التى يفهم بها الناس أنفسهم، إلا أننا يجب أن نقر بتأثير منظورنا الخاص، وأن التفاعل الإيجابى مع ثقافة تعبيرية لا يتيح لنا طريقة مدهشة فقط لدراسة أحوال الشعوب الأخرى، بل إن فى مقدورها أيضا أن تغير حياة الفرد نفسه. ومن هذا المنطلق فعلم الموسيقولوجيا الإثنية يساعدنا على إبداع ثقافات موسيقية جديدة وأصلية.

إن البحث فى الثقافات الموسيقية لا يعتبر مجرد سياحة ثقافية. بل على العكس، فمواجهة ثقافات أخرى قد يكون ميدانا فعالا لتطوير الذات وعندما نبحث وندرس المعلومات حول الثقافات الموسيقية الأفريقية.يمكننا أيضا أن نعيد تقييم ثقافتنا الموسيقية نحن. وكلما تداولنا الموسيقى الإفريقية، سنجد أساليب صوتية طازجة ونجرب نماذج بديلة من العمل الاجتماعى وبقدر ما تكون الثقافات الأفريقية فى حركة مستمرة وليست ساكنة، بقدر ما يتنامى ويتقدم عالم الموسيقى الشخصى لكل متذوق جاد.

www.Bookcompanionwebsite

ستجد اختبارات تعليمية، ووصلات إنترنت، والكثير فى **Book companion website** لكتابنا هذا **words of music** – الطبعة الخامسة، متوفرة فى **academic cengage. com/ music/ titon/ worlds_s.**

المؤلفونِ فى سطور

دافيد لوك David Locke:

حصل على دكتوراه الفلسفة فى الموسـيقولوجيا الإثنيـة مـن جامعـة ويسليان Wesleyan عام ١٩٧٨، حيث درس مع دافيد مالك اليـستر David Mc Allester، ومارك سلوبين Mark Slabin، وجينيتش تـسوج Gen'ichi Tsuge وفى ويسيليان كان ضمن أساتذة للموسيقى الإفريقية التقليدية: إبراهـام ادزيناه Abraham Adzinyah وفريمـان دونكـر Freeman Donker. أدار مشروع بحث ميدانى للدكتوراه فى غانا فيما بـين الأعـوام ١٩٧٥، ١٩٧٧ البحث تحت إشراف البروفيسور ج.هــ.ك نكيتيـا J.H.K. Nketia، وكـان اساتذته وزملائه الباحثين فى غانا: جودوين أجبلى Godwin Agbeli، ميداوو جيديون فولى ألوروى Midawo, Gideon Foli Alovwoyie وأبو بكارى لونا Aboubakari lunna. وقد نشر عديداً من الكتب والمقالات عـن الموسـيقى الأفريقية، إلى جانب أدائه المنتظم للبرامج الموسيقية والرقص، والذى تـدور حوله بحوثه وكتاباته. يقدم بالتدريس فى جامعة تفتس Tufts، حيث يدير حالياً برنامج الحصول على درجة الماجستير فى الموسيقولوجيا الإثنيـة، ويعمـل مستشاراً لبرنامج الدراسات الأجنبية فى غانـا Tufts. وتـشمل مـشروعاته الحالية التاريخ الشفهى oral history والتوثيق الموسـيقى لإيقاعـات طبـول

الرقص Dance-Drumming لشعوب الداجبامبا Dagbamba[1]، مع توثيــق موسيقى عميق لرقصة الحرب المعروفة بالاجباذدا Agbadza فى غينيا، وهى أحد أساليب موسيقى الإيدى EWE[2]، وذلك بالتعاون مع البروفيسور جيديون فولى ألوروبى Gideon Foli Alowrwoye.. وله نشاط بــارز فـــى جمعيـــة الموسيقولوجيا الإثنية وكان رئيساً للفرع الشمالى الشرقى لها.

دافيد ب. ماك أليستر David P. McAlester:

حصل على دكتوراه الفلسفة فى الأنثروبولوجيا من جامعة كولومبيـــا، حيث درس مع جورج هيرتزوج George Herzog[3]. قام بدراسة الموسيقى الهندية الأمريكية منذ عام ١٩٣٨، وأجرى بحوثاً ميدانية لقبائل الكومـــانش Comanches، والهوبيس Hopis، والآباش Apashes، والنافاهو Navajas، والبينوبسكوت Penobscots، والباسا ما كود Passamaquoddies.

---

(١) شعوب وقبائل شمال غانا، ويتحدثون لغة الداجباتى Dagbani، وقد تفرعت إلى ثلاثة مجموعات عرقية: الداجبامبا، والمامبروزى Mamprusi، والمانومبا Manumba إلا إن بينهم صلات قوية ويقطنون فى مساحة تبلغ ٢٠٠٠٠ كيلو متر مربع فى مناطق السافانا غرب إفريقيا ـــ المترجم.

(٢) مجموعات إثنية فى غانا وبنين Benin، وتوجد في توجو Togo أيضاًـــ المترجم.

(٣) (١٩٠١ - ١٩٨٣) موسيقولوجى وأنثروبولوجى كبير. أهتم بموسيقى الشعوب الأمريكية الأصلية ـــ المترجم.

وضع مؤلفات كلاسيكية فى علم الموسيقولوجيا الإثنية مثـل الموسـيقى البيوتيه Peyote music، وموسيقى Great star chant، ومغنـى البليـسنجواى النافاهو Navajo Blessing way singer (مع شـارلوت فريـسبى Charlotte Frisbie).، أحد مؤسسى جمعية الموسيقى الإثنية، وكان رئيسها ورئيس تحرير صحيفتها "الموسيقولوجيا الإثنية". أستاذ غير متفرغ Emeritus الأنثروبولوجيـا والموسيقى فى جامعة ويسليان (Wesleyan)، توفى عام ٢٠٠٦.

جيف تود تيتون: Jeff Todd Titon (المحرر)

حصل على دكتوراه الفلسفة في الدراسات الأمريكيـة مـن جامعـة مينيسوتا، حيث درس الموسيقولوجيا الإثنية مع آلان كاجان Alan Kagan، والموسيقولوجيا مع جوهانس ريدل Johannes Riedel. قام بأبحاث ميدانيـة فى أمريكا الشمالية عن الموسيقى الفولكلورية الدينية، وموسـيقى البلـوز، وعزْف الربابة فى الأزمان القديمة، وذلك بدعم من هيئة المنح للفنون، وهيئة المنح للعلوم الإنسانية: عمل عازف جيتار لمدة عامين فى فرقـة موسـيقى البلوز (ليزى بل Lazy bill Lucas blues band ، وهى فرقة ظهرت عـام ١٩٧٠ فى مهرجان آن آربر An Arbor للبلوز. مولف أو محـرر لـسبعة كتب من ضمنها: "موسيقى البلـوز القوميـة البـاكرة Early down home blues، والذى حصل على جائزة الـ ASCAP ـ ديمـز تـايلور Deems Taylor، وكتـاب التقاليـد الموسـيقية الأمريكيـة American Musical Traditions (فى خمسة مجلدات)، الذى اختارته صحيفة المكتبـة Library

Journal كواحد من أبرز المراجع لعام ٢٠٠٣، وهو أيضًا مصور فوتوغرافى وثائقى ومخرج أفلام سينمائية. فى عام ١٩٩١ وضع برنامج كمبيوتر كنص فائق بالوسائط المتعددة **Multi media hypertext** عن عازف الربابة القديم كلايد دافينبرت **Clyde Davenpirt**، اعتبر كمثال نموذجي لتقديم المشتغلين بالموسيقى فى أسلوب تفاعلى. أسس برنامج الموسيقولوجيا الإثنية فى جامعة تفتس **Tufts**، حيث قام بالتدريس منذ ١٩٧١ حتى ١٩٨٦. ومنذ عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٥ كان رئيسًا لتحرير مجلة "الموسيقولوجيا العرقية" التى تصدرها جمعية الموسيقولوجيا الإثنية، زميل بجمعية الفولكلور الأمريكى، ومنذ عام ١٩٨٦ كان أستاذًا للموسيقى ومدير برامج دراسات الدكتوراه فى قسم الموسيقولوجيا الإثنية بجامعة براون **Brown**.

المترجم فى سطور:

حسام الدين زكريا

- عميد بحرى مهندس سابق.
- صدر له ستة عشر كتابا ما بين مترجم ومؤلف فى الموسيقى والمعلوماتية.
- عضو اتحاد الكتاب، وأستاذ منتدب للتذوق الموسيقى – جامعة الإسكندرية.
- يترجم عن اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية.
- صاحب المعجم الشامل للموسيقى العالمية – إصدار الهيئة العامة للكتاب.

التصحيح اللغوى: وجيـــه فاروق
الإشـــراف الفنى: حســـن كـــامل

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

تحرير: جيف تود تيتون

الجزء الأول

2596

هذه هي الطبعة الخامسة من كتاب Worlds of Music، وهو كتاب يرصد الموسيقى في سياقها الثقافي والاجتماعي في أسلوب متاح لطلبة الجامعات في الولايات المتحدة، وجميع المهتمين حول العالم بالبحث في إثنوجرافيا الموسيقى، وكيف تعبر الموسيقى عن هويات الشعوب، ومن ثم فهو يهم القارئ العادي المهتم بالدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، والجديد الذي يأتي به الكتاب هو التدريب على القيام بالبحوث الميدانية لجمع المواد الموسيقية التراثية وأسلوب الرصد المقارن للثقافات الموسيقية حول العالم، مما يشير إلى أن الحدود السياسية بين الشعوب هي حدود وهمية والكتاب مرفق به لمن يريد أربعة اسطوانات مدمجة عليها تسجيلات حية لإعطاء أمثلة نموذجية لأنواع الموسيقى التي حفل بها الكتاب بدءاً بشعوب النافاهو (الهنود الحمر) مروراً بالموسيقا التراثية في الصين والهند وأندونسيا وأفريقيا والمنطقة العربية، حتى الموسيقى التراثية في أمريكا اللاتينية. ولذا يمثل ركيزة في حقل الدراسات الموسيقولوجية العرقية الوليدة في مصر والمنطقة العربية.



تصميم الغلاف: أيمن أمين